



الثقافة والواقع

نحو نظريَّة للنقد الثقافيِّ



تأليـف: كاثرين بيلسي
ترجمة: د. باسل المسالمة

الثقافة والواقع

نحو نظريَّة للنقد الثقافيّ




المشروع الوطني للترجمة
10
الخطة الوطنية



الثقافة والواقع

نحو نظريَّة للنقد الثقافيِّ

تأليف : كاثرين بيلسي
ترجمة: د. باسل المسالمة

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٧م



العنوان الأصلي للكتاب:

Culture and the Real

Theorizing Cultural Criticism

Catherine Belsey

الثقافة والواقع: نحو نظرية للنقد الثقافي / تأليف كاثرين بيلسي؛ باسل المسالمة. - دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٧. - ٢٣٣ص: مص؛ ٢٥سم. - (الخطة الوطنية للترجمة؛ ١٠)

١- ٣٠٦,٤٠١ ب ي ل ث ٢- العنوان ٣- بيلسي

٤- المسالمة ٥- السلسلة

مكتبة الأسد



الإهداء

إلى أندرو ريتشارد ...

في الوقت الملائم



مقدّمة المترجم

شهد الأدب الإنكليزي مؤخَّراً تطورات كبيرة، فلم يَعُد مرتكزاً على التراث الأدبي وإطلاق الأحكام عليه وتقويمه، ولم يَعُد الخط الفاصل بينه وبين الفروع المعرفية الأخرى واضحاً. ولهذا السبب، يجب على النقاد الآن ألا يهتموا بالتاريخ فحسب، بل أن يفسروا أيضاً المواد الموجودة بين أيديهم، التي لا تنتمي إلى النصوص الأدبية المعروفة، كلوحات الرسم والتماثيل المنحوتة والآثار المقدسة والتمثيل المسرحي ومناظر المدينة والعادات والأعراف، والمواد الأخرى التي تنتمي إلى حياتنا اليومية.

بعد الحرب العالمية الثانية، وخصوصاً في ستينيات القرن العشرين، انفصلت دراسة الثقافة عن الدراسات العامة في اللغة الإنكليزية. وبحسب رأي ريموند وليامز (Raymond Williams) وريتشارد هوغارت (Richard Hoggart)، وهما من أهم المنظِّرين الثقافيين، تناولت دراسة الثقافة كل الموضوعات التي لا تنتمي إلى الدراسات الإنكليزية، بل تناولت كل ما هو معاصر وشعبي ونظري. وقد طوَّرَ مُنظِّرو الدراسات الثقافية مهارات كثيرة في قراءة الثقافة البصرية والسمعية، كما تفعل كاثرين بيلسي في هذا الكتاب.

بدأ هذا الفرع المعرفي، الجديد في باريس، من التحليل النقدي الذي تطرَّق للحركة البنيوية وعلم اللغويات، غير أن المنظِّرين الفرنسيين خلقوا



مشكلة تمثلت في التعارض الثنائي الذي استمرَّ حتى الآن في المملكة المتحدة بين الدراسات الإنكليزية والدراسات الثقافية. وكان الهدف من فصل دراسة الثقافة المعاصرة والشعبية عن الثقافة العليا وثقافة الماضي وثقافة الأدب تاريخياً في مجمله. ويُعَدُّ هذا الكتاب باختصار دراسة لحدود البنائية (constructivism) المعاصرة في ضوء التحليل النفسي عند لاكان.

يُعَدُّ كتاب بيلسي شائقاً وممتعاً للقراءة، إذ تسأل الكاتبة أسئلةً جوهرية تبحث في طبيعة الواقع وتتناول وجوده: ما الواقع؟ وهل هناك واقع أمْ أن الثقافة هي كل شيء؟ وتميِّزُ بيلسي بين الواقع/الواقعي (real) وهو كل ما لا نعرفه والحقيقة الواقعية (reality) التي تُمثِّلُ كل ما نعرفه. فما هي علاقتنا بالأشياء التي لا يمكننا معرفتها؟ كل هذه الأسئلة مهمة وتقع في صلب الكتاب الذي يتسم بالوضوح، خلافاً للغموض الذي نجده في المصادر التي يُعلِّق عليها الكتاب أحياناً. وقد نتفق مع بيلسي في أمور كثيرة وقد لا نتفق معها في بعض الأمور كمناقشتها، على سبيل المثال، السّامي، إذ ترى أنه مقولة أعطيت أهمية غير ضرورية، ولا بُدَّ من تفضيل السامي على الجميل. وهنا نجد أن بيلسي تخوض في مجال غامض ومبهم، لتحاول إنقاذ لاكان من تفسير جيجك له وتخليصه من «وصمة» المثالية. ولكن، ما مشكلة المثالية؟ وما مشكلة مفهوم كانط للسامي؟ تعتقد بيلسي أن المثالية ومفهوم كانط للسامي يرتبطان بالفلسفة المتعالية (transcendentalism) التي تقول إن اكتشاف الحقيقة يكون بدراسة عمليات الفِكر القبْلية وليس من طريق الملاحظة أو التجربة.



أُسِّس هذا الكتاب من وجهة نظري على أربع أفكار، مع أن فصوله تسعة: تناولت الفكرة **الأولى** شؤون الواقع عند بعض المنظِّرين مثل بتلر وفِش وليوتار، والتحليل النفسي بعيداً عن المثالية عند كل من هيغل ولاكان وفرويد، في حين اشتملت الفكرة **الثانية** على قضايا الواقع عند لاكان والتعارض الموجود بين جيجك ولاكان وسحر الثقافة وتأثيرها النافذ، أما الفكرة **الثالثة** فتنطوي على شواغل تخصُّ الفضاء والواقع وموقع الناظر في الفن والرسم، لتأتي الفكرة **الرابعة** وفي حوزتها علاقة الواقع بالسامي عند كانط وليوتار ولاكان والأسس الممكنة لصوغ نظرية جديدة للثقافة.




مكتبة
التنوير

مقدّمة المحرِّر العام

يصعب بالتأكيد تسويغ كتابة مقدمة ثالثة لسلسلة كتب **لهجات جديدة (New Accents)**. فما الذي بقي لأقوله؟ بدأت هذه السلسلة منذ خمسة وعشرين عاماً، ووضعت نصب أعينها هدفاً واضحاً تماماً. فقد انصبَّ جُلُّ اهتمامها على عالم الدراسات الأدبية والأكاديمية المعقد، فتحدث العمالقة النشطون عن «النظرية» و«الألسنية» و«السياسة». وكانت موجهة بصفة خاصة إلى الطلاب الجامعيين أو الذين بدؤوا مرحلة الدراسات العليا، إذ كانوا إما يتعلمون مواكبة التطورات الجديدة أو يَحْذرون بشدة منها.

كانت السلسلة متحيّزة بصورة مُتعمّدة، فتحدثت المقدمة الأولى في عام ١٩٧٧ بحزن عن «زمن تميَّز بالتغيير الاجتماعي السريع والجذري»، وعن «تآكل الافتراضات والادعاءات» التي كانت أساسية في دراسة الأدب. وأعلنت المقدمة أن «الأنماط والمقولات التي ورثناها من الماضي لم تَعُد تناسب الواقع الملموس الذي يعيشه الجيل الجديد». كان هدف كل كتاب في هذه السلسلة «تشجيع عملية التغيير بدلاً من مقاومتها»، وذلك عبر الجمع بين أساسيات عرض الأفكار الجديدة والشرح الواضح والمفصَّل لتطورات المفاهيم المرتبطة بها. وإذا كان الغموض (أو الشيطنة الصريحة) عدواً فإن الوضوح (بالموافقة على التسويات التي تكون حتماً على المحك



هناك) يصبح صديقاً. فإذا أومأ لنا «خطابٌ متميّزٌ للمستقبل»، لأردنا على الأقل أن نكون قادرين على فهمه.

ومع نهاية العالم التي لوحظت في وقتها، تابعت المقدمة الثانية بصدق التعبير عن قلقها حول طبيعة أي وحش مربك وفظ يمكن أن يظهر بشكل عجيب من تحت الأنقاض، وتذمرت عندما طرحت سؤالاً عن كيفية التعرّف على الجديد أو التعامل معه، فقدَّمت مع ذلك تقريراً عن التطور المرعب «لمجموعة من الأنشطة بالكاد نحترمها، وليس لدينا أسماء لها تبعث على الاطمئنان»، ووعدت ببرنامج مراقبة يقظة «عند حدود ما حدث من قبل، وحدود ما هو قابل للتصور». وخاتمتها - التي مفادها أن «ما لا يمكن تصوره هو ذلك الذي، في المآل، يُشكِّلُ أفكارنا بصورة خفية - يمكن أن ترتقي إلى حقيقة بديهية». ولكن لمّا كانت نوعاً من الصفقة المفيدة في عالم تداعت فيه اليقينيات، فلا ينبغي لنا الشعور بالخزي منها.

وفي ظل هذه الظروف، لا يمكن لأي جهد يأتي لاحقاً يمكن أن نعدَّه ختامياً بالتأكيد إلا أن ينظر بتواضع إلى الوراء، ويتعجب من أن السلسلة لا تزال قائمة، ولا تهنئ نفسها على نحو غير معقول لتقديمها مخرجاً مؤقتاً لما تحوَّلَ على مَرِّ السنين إلى بعض الأصوات والموضوعات المميزة في الدراسات الأدبية. غير أن للكتب التي يُعاد تقديمها الآن أكثر من مجرد أهمية تاريخية، إذ يشير مؤلِّفوها إلى أن القضايا التي ناقشوها لا تزال مطروحة، والحجج التي انخرطوا فيها لا تزال تثير القلق. وباختصار، لم نكن مخطئين، فقد تغيرت بالفعل الدراسة الأكاديمية بصورة سريعة وجذرية لتتوافق مع



التغيرات الاجتماعية واسعة المدى، وتساعد حتى في توليدها. وقد طُوِّرت مجموعة جديدة من الخطابات لمناقشة هذه الاضطرابات، وتبرهن الإضافات الجديدة على السلسلة أن هذه العملية لم تتوقف. ففي عالمنا المتشعّب، ما كان يتعذَّر تصوره داخل المجال الأكاديمي وخارجه طوال تلك السنوات التي خلت يبدو أنه يتحقق بوتيرة منتظمة الآن.

ويصعب علي القول فيما إذا كانت كتب سلسلة **[لهجات جديدة]** قد قدَّمت - أو لا تزال تقدِّم - تنبيهاً كافياً بشأن هذه التضاريس الجديدة أو خرائط لها أو إرشادات تدل عليها. ولعل أعظم إنجاز لنا يكمن في غرس الإحساس بأننا حققنا إنجازاً عظيماً، والتبرير الوحيد لترددنا في محاولة كتابة مقدمة ثالثة للسلسلة هو اعتقادنا أن هذا الإنجاز لا زال مستمراً.

تيرنس هوكس





الثقافة والواقع

ما الذي يجعلنا بشراً؟ لا بُدَّ أن للثقافة دوراً في ذلك، ولكن ما حجم هذا الدور؟ وهل الثقافة وحدها مصدر هوياتنا؟ يجادل بعض النقاد بأن طبيعة الإنسان تُشكِّلُ أساس الثقافة، في حين يجادل آخرون بأنَّ الثقافة هي أساسُ هوية الإنسان. أما كاثرين بيلسي فتدعو الآن إلى تفسير علائقي أكثر تميزاً لما يعنيه أن نكون بشراً، وبذلك فإنها تدفع بنظرية ثقافية جديدة ومهمة.

يشرح كتاب **الثقافة والواقع**، من خلال اللغة الواضحة التي تميزت بها البروفيسورة بيلسي، آراء المُنظِّرين المُعاصرين، ومنهم جان - فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard) وجوديث بتلر (Judith Butler) وسلافوي جيجك (Slavoj Žižek)، ويفسر ارتباطهم بأعمال كانط وهيغل المبكرة، وذلك من أجل الخوض في توصيفاتهم لما يعنيه أن نكون بشراً. وتوضح بيلسي أن استكشاف الجانب الإنساني في البشر يقتضي الاعتراف أو التسليم بالعلاقة القائمة بين الثقافة وما نجهله، ولا نقصد بذلك صورة العالم المألوفة التي تُقدِّمُها لنا الثقافة بوصفها صورةً «واقعية»، وإنما ما لا يمكن قوله، أو المجال الغريب الذي يكمن وراء الثقافة، ذاك الذي سمَّاه لاكان



«الواقع/الواقعي» (The real). فالثقافة، كما تجادل بيلسي، تُسجِّلُ شعوراً بقيودها الخاصة بطرق أكثر دقة مما يسمح به المنظِّرون.

يبني هذا الكتاب آراءه على استبصارات بيلسي في كتابها واسع التأثير الذي صدر بعنوان **[الممارسة النقدية]** (*Critical Practice*) ليس لتزويدنا بمقدمة سهلة المنال تساعدنا في الوصول إلى النظريات المعاصرة بخصوص ما نعنيه بكوننا بشراً فحسب، بل لتقدم لنا أيضاً إسهاماً جوهرياً جديداً في المناقشات الحالية بشأن الثقافة. وعبر دراسة بعض الأمثلة من السينما والفن والنثر والشعر يغدو كتاب **[الثقافة والواقع]** ضرورياً للقراءة لأولئك الذين يدرسون النقد الثقافي أو يبحثون فيه ضمن مجال اللغة الإنكليزية والدراسات الثقافية ودراسات السينما وتاريخ الفن.

كاثرين بيلسي هي أستاذة وباحثة معروفة تعمل في مركز نظرية الثقافة والنقد في جامعة كارديف. من كتبها (*Critical Practice*) (١٩٨٠،٢٠٠٢)، (*Shakespeare and the Loss of Eden*) (١٩٩٩)، (*Poststructuralism: A Very Short Introduction*) (٢٠٠٢).



مُقَدِّمَة

ما الذي تعنيه الثقافة؟ وإلى أي مدى يمتد نطاقها؟ هل للثقافة أي حدود؟ وهل بإمكانها أن تخبرنا أي شيء مهم عن أنفسنا؟ وما المتعة التي يجب أن تقدمها لنا؟

مَرَّت فترة من الزمن كانت ترجع فيها الظواهر الثقافية كافة إلى الطبيعة البشرية. زودنا هذا المفهوم الأساسي بحصن فعَّال ضد التغيير، وحُكِمَ على الجديد بالإخفاق لأنه كان من حيث التعريف مناقضاً لطبيعة الإنسان. وأطاح النقاد الثقافيون منذ جيل مضى باستبداد الطبيعة البشرية ووضعوا الثقافة مكانها.

كانت الثقافة تتمتع بفضيلة السماح بالاختلاف، مُسلِّمةً بتنوع القيم الثقافية وممارساتها، لكن سرعان ما شغلت الفضاء المتاح كله، فصارت تشرح الآن كل شيء، وتحدد ما كان موجوداً، وتعرِّف هويتنا، وتجعل من أجسادنا «حقيقة ملموسة». لقد أصبحت الثقافة حجر الأساس المعرفي، فإعطاء الأولوية الكاملة للأفكار والنص الثقافي المكتوب سمح بتأسيس نوع جديد من الاستبداد. وهذه النسخة من الثقافة لم تقيد نفسها بأي حدود أو تنوع أو مقاومة تُذكر، كما أنها لم تترك حيزاً للرغبات والعواطف.



لقد اختصَّ القرن التاسع عشر بوضع نظريات لكل شيء، إذ ارتكزت كل نظرية منها على قضية أساسية واحدة: كالاقتصاد، على سبيل المثال، أو الجنس... ومنذ ذلك الحين، ومن دون أن تتخلى هذه النظريات عن تبصّراتها، أعدنا قراءة هذه النظريات لتطوير المزيد من التفسيرات العلائقية لمسألة السببية. فالتركيز لم يكن على الاقتصاد وحده، على سبيل المثال، وإنما على الاقتصاد **وعلاقته** بالسياسة والأيديولوجيا؛ كذلك الأمر بالنسبة للجنس، فلم يكن التركيز على الجنس وإنما على الجنس وعلاقته بالموت، وعلى علاقة كل منهما بالأعراف السائدة في وقت معين.

أقترح في هذا الكتاب فهم الثقافة من خلال علاقتها بالواقع، واستعرتُ مصطلح «الواقع/الواقعي» (real) من جاك لاكان (Jacques Lacan) لتعريف ما لا نعرفه. والواقع هنا لا يعني الحقيقة الواقعية (reality) التي هي ما نعرفه حقاً، أي صورة العالم التي تقدّمها الثقافة إلينا. أما الواقع بوصفه اختلافاً مُعرِّفاً للثقافة فلا يُشكِّلُ جزءاً من معرفتنا المكتسبة ثقافياً، بل يمارسُ أحكامَهُ المستقلة والخاصة.

وبرأي مارتن هايدغر (Martin Heidegger) تُبرِزُ اللغةُ عالمَ الأشياء، مُظهِرَةً للعيان كيانات وأشياء وألواناً وأصواتاً منفصلة. وبناءً عليه، يدَّعي هايدغر أن اللغة تُشكِّلُ الوسيلة التي «ينهض من خلالها تاريخياً عالمُ أي شعب من الشعوب». وتعجبني هذه الصورة للحقيقة الواقعية التي تنبثق لحظة تسمية الأشياء، ويلاحظ هايدغر في الوقت نفسه أنه بينما تشير هذه الصورة إلى ما يمكن قوله، تجلب اللغة أيضاً إلى العالم ما لا يقبل



القول (هايدغر ١٩٧١: ٧٤). فذلك الشيء الذي لا يمكن قوله، أو الظل الذي تُسقِطُهُ الصور الرأسية للأشياء، يرسم حدود الواقع دون أن يحاول تحديد معالمه.

قد يكون الواقع كبيراً جداً كضخامة الكون، على سبيل المثال، أو ربما يكون صغيراً جداً، إنما يكتنفه الغموض. سجَّل جاك دريدا (Jacques Derrida) تجربةً مقلقة عندما التقت عيناه بعينيّ قطته التي كانت تُحدِّق به وهو عارٍ. فنحن ننظر إلى القطط في معظم الحالات أنها كائنات جديرة بأن تكون موضع اهتمامنا، ولكن كيف تنظر إلينا هذه القطط؟ هل ترانا كأي شيء آخر، أو ليس بالشيء الكثير؟ وما الشعور الذي ينتاب قطة عندما تنظر إلى إنسان (دريدا ٢٠٠٢)؟ إننا نطرح السؤال من موقعنا في الثقافة، ولكن لا يمكننا الإجابة عنه من ذلك الموقع.

يدعو الواقع إلى التأمل. ومثل الأشياء كلها التي تكمن وراء الثقافة، يبتعد الواقع أيضاً عن النص الثقافي، متحدياً بهذه الوسيلة سيادته المفترضة. كما يدعو الواقع إلى الرغبة. وعلى نحو يثير التناقض تترك الثقافة نفسها بصمة الغرابة، وتُلمِّحُ إلى ما لا يمكن قوله. وأرى أن كتاب [الثقافة والواقع] يتبع كتاب [الممارسة النقدية] الذي نُشِرَ لأول مرة في عام ١٩٨٠ (بيلسي ٢٠٠٢) بمعنيين رئيسين. أولهما هو أنني أرى القراءة في [الممارسة النقدية] علاقةً بين القارئ والنص. أما هنا فأحاول تطوير هذه الرؤية من خلال التنظير للذة النص (من دون أن أُقيِّد نفسي بالقضية التي جاء بها رولان بارت (Roland Barthes) في عمله الذي يحمل الاسم نفسه). وقد كنتُ هناك مهتمة



بالسيادة الوهمية التي يمنحها النص؛ أما هنا فأتابع تطوير وصف الرغبة التي يفرضها النص. والمعنى الثاني هو أنني لم أعد أرى أي سبب وجيه لعزل المواد المكتوبة. وكي أتمكَّن من طرح قضيتي في كتاب **[الثقافة والواقع]**، ضربتُ أمثلةً من السينما والفنون البصرية بالإضافة إلى الأدب.

إن الأفكار التي أزاحت جذرياً آفاق فروع العلوم الإنسانية في نصف القرن الماضي ظهرت للوهلة الأولى كنظريات للثقافة بشكل عام. وعندما بدأ فردينان دي سوسير (Ferdinand de Saussure) بتقدير قيمة اللغة ورفع منزلتها بمعزل عن أي مرسى مُفترَض لها في الأشياء أو الأفكار، اتضح أن تفسير العالم الذي اتخذته المعاني التي تعلمناها قد لا يكون أكثر من نتاج للثقافة. وكانت الكيانات المستقلة التي ميَّزتها اللغة عن بعضها بعضاً مدينةً لنظام الاختلافات الذي سلَّمنا به أكثر من كونها مدينة لأي وجود مستقل ومضمون.

إذا كان الأمر على هذا النحو، وإذا كانت الثقافة، بعبارة أخرى، تستمر كالمعاني المتداولة في لحظة معينة، فيمكن للعلاقات بين الأجناس المستقلة أو الأشكال الثقافية أن تنير عقولنا مثلما تفعل الاختلافات أو الفروقات بينها. ونتيجة لذلك فإن معظم المناقشات التي تتناول الثقافة تتجه بصورة ملحوظة نحو النقد الثقافي، وتسلِّم بالعلاقات الممكنة بين الصور المرئية والتراكيب اللفظية، من دون طمس الاختلافات العامة بينهما. لقد امتدت اللغة الإنكليزية إلى تضاريس الدراسات الثقافية، وامتد التاريخ الثقافي إلى تاريخ الفن والعمارة. وبغية تعزيز هذه التطورات الإيجابية



والاستفادة منها، سوف أبحث هنا في العلاقات بين الواقع وأشكال الفضاء، بالإضافة إلى بعض النصوص المكتوبة، من دون افتراض أن هناك خطاً أساسياً يفصل بين وسائل الإعلام أو، في الواقع، بين الثقافة الشعبية والثقافة المكرّسة.

وإحدى النقاط التي تجذبنا لسلسلة كتب **[لهجات جديدة]** هو أن هذه الكتب لم تكتفِ أبداً بالشرح المبسّط، وهي إذ لم تسلِّم بأي شيء، والتزمت بتفسير واضح للآراء التي تؤيدها أو تعارضها، كانت مع ذلك بمنزلة تدخلات وليس دراسات. لطالما وجدتُ الشرح مملاً للقراءة والكتابة، ولذلك يهدف هذا الكتاب إلى جمع عناصر مستمدة من لاكان بالتزامن مع جان- فرانسوا ليوتار لصوغ نظرية للثقافة، وحسب علمي لم تُطرح هذه القضية من قبل.

لقد فعلتُ ما بوسعي لتوضيح المسائل، ولم أعوِّل على أية معرفة مسبقة للمناقشات. تُعَدُّ النظرية ما بعد البنيوية صعبة لثلاثة أسباب. أولاً: لأن الحجة الجديدة والأصيلة تكون غير مألوفة، ولذلك تحتاج إلى شروط وصيغ غير مألوفة لتجنّب الانزلاق والعودة إلى تكرار المواقف القديمة. ثانياً: على الرغم من أنني - وبناءً على هذه الأسس - سأدافع عن «ما بعد البنيوية» حتى النهاية ضد الاتهامات التي تدَّعي بأنها رطانة أو غموض مقصود، إلا أننا نفلح إذا تذكرنا أن معظم بنود هذه النظرية برزت في أثناء الحداثة العليا (high modernism) بعد الحرب العالمية الأولى، عندما بدا أي نص يتسم بالوضوح والسهولة وكأنه عمل أنجزه صحافيّ. ثالثاً: يمكن أن



تكون الكتابة ما بعد البنيوية مراوغة للغاية، إذ تُسلِّمُ بسلسلة من الإحالات التي لا تكون متاحة للكثير منا. كان لاكان، بوجه خاص، قارئاً نهماً وشرهاً، وقد تركت قراءاته تأثيراً كبيراً على تفكيره. أما مصادره فلا يحددها بطريقة تقليدية، وفي معظم الأحيان يتوقع من جمهوره المؤلَّف من محللين نفسيين أن يلاحظوا مراوغاته من دون أن يخبرهم بها.

لقد بذلتُ قصارى جهدي كي لا أخون المنظِّرين الذين أُعجبتُ بهم، على الرغم من أن بعض الزلل أمر لا مفر منه في أية إعادة صياغة. وحاولتُ أيضاً أن أقدِّمَ بدقة متناهية عمل المنظِّرين الذين أختلف معهم، وخصوصاً جوديث بتلر وسلافوي جيجك. آمل أن يغفرا لي إذا أسأتُ فهمهما على الرغم من محاولاتي الجاهدة كي لا أفعل ذلك.

ظهرت مسودات سابقة لأجزاء من هذه المناقشة في مجلات مثل (*Textual Practice*) و (*Symbolism*)، و (*Etudes Anglaises*) و (*Critical Zone*)، ولكنني عدّلتها هنا على نحو جذري أحياناً بوصفها مكونات لقضية مستمرة. والعديد من الكتب في عصرنا ما بعد الحداثي الصاخب هو عبارة عن مجموعات من المقالات المرتبطة ببعضها بعضاً، غير أنني أردتُ في كتاب **[الثقافة والواقع]** أن أكشف عن سرد متواصل ومنفرد.

كان لديَّ الامتنان الكثير لأشخاص كثر في مسيرة الكتابة، فأنا ممتنة بوجه خاص لتشارلز شيبردسون (Charles Shepherdson) الذي يعرف الكثير عن لاكان، وأندرو بيلسي (Andrew Belsey) الذي كان فيلسوفاً بحق، وديريك هيوز (Derek Hughes) الذي اجترح معجزات في اللغتين



اللاتينية والإغريقية. أما جان - جاك ليسركل (Jean-Jacques Lecercle) فقدَّم لي قراءةً لكريفيلي (Crivelli). وقام أيلبه ثندر (Ailbhe Thunder) بمراجعة ما يتعلق بالقناة الكبرى والتحقق منه، في حين قمتُ أنا ونيل بادمنغتون (Neil Badmington) بجمع ما يقلقنا، وجمعنا أيضاً الأفكار والنصوص. كرَّس زملائي من كارديف وقتاً سخياً للبحث، وقام ريتشارد ويب (Richard Whipp) بترتيب هذه المعلومات كلها. بالإضافة إلى ذلك، أراني مدينة ببعض الأمثلة القيّمة والأفكار النيّرة والمعلومات المفيدة والمراجع النافعة لإيلين بريينان (Elaine Brennan) ويانا لي تشيرنيسكي (Jana Lee Cherneski) وبيتر كوس (Peter Coss) وديل دادريج (Dale Duddridge) وجيفري فيشر (Geoffrey Fisher) ومارتن كيمان (Martin Kayman) وكريستا نيلولف (Christa Knellwolf) وباميلا مكالوم (Pamela McCallum) وهيو ميلر (Hugh Mellor) وجين مور (Jane Moore) وستيفن روس (Stephen Ross) وسوزانا روستاس (Susanna Rostas) ويوكو تاكاكوا (Yoko Takakuwa) وجوليا توماس (Julia Thomas) ولويز تاكر (Louise Tucker) وكير وادينغتون (Keir Waddington) وجارثن وكر (Garthine Walker) وكلية الآداب في جامعة كالغاري والموظفين والطلاب في قسم اللغة الإنكليزية في جامعة ريجنسبورغ. أما المحرر العام تيرنس هوكس (Terence Hawkes) فقد عمل جاهداً على كشف الغموض في النص وإزالته لتقديمه بأجمل طريقة ممكنة.





الفصل الأول

ما الواقع؟

بتلر، فِش، لوتار

وردة القاهرة البنفسجية (*The Purple Rose of Cairo*)

يمكنني أن أحدد بدقة اللحظة التي أدركتُ عندها لأول مرة خصوصية ما بعد الحداثة، كان ذلك في عام ١٩٨٥ عندما جسَّدت سيسيليا كل موضع من مواضع تعاطفي، وسيسيليا هذه هي تلك الزوجة المسحوقة في فيلم وودي ألن **[وردة القاهرة البنفسجية]**. كنتُ سعيدة لسرورها في قصة مغامرة بالأبيض والأسود، كانت تُعرض في صالتها السينمائية المحلية، عندما أدهشني وأدهشها توم باكستر، البطل الرومانسي في الفيلم الذي كانت تشاهده، بنزوله من على الشاشة لينضم إلى سيسيليا بين الجمهور في الصالة.

يتناول جزء كبير من الفيلم الصعوبات التي تمر بها شخصية توم الخيالية في العالم «الواقعي». فنقوده هي نقود «سينمائية» زائفة ولن تقبلها المطاعم؛ ويكتشف للمرة الأولى أن العنف يمكن أن يكون مؤلماً. وعندما يقبّل توم سيسيليا، ينتظر عبثاً لتتلاشى الأضواء تدريجياً، ولا يكون متأكداً مما ينبغي عمله بعد ذلك. وتُسلِّم سيسيليا على مضض في نهاية الأمر بأنه لم يكن **واقعياً**. ولكنه ليس ببساطة من محض خيال سيسيليا أيضاً، إلا أن الشخصيات الأخرى التي ظهرت بالأسود والأبيض تناقش موضوع كيف يمكن لفيلمهم أن يستمر من دونه، فيتوسلون للشخص المختص بعرض الأفلام عدم تحطيمهم بفعل إطفاء الأنوار. وتقوم إحدى الشخصيات بضغط أنفها على لوح الشاشة

الزجاجي، شاكيةً بأنها لا تستطيع الخروج من الشاشة. ومن ثمَّ يصل الممثل الذي يلعب دور توم ليقنع هذه الشخصية بالعودة إلى حيث تنتمي، أي إلى الجانب الآخر من الشاشة، خشية أن يؤذي سلوكها الضال مهنتها في التمثيل. وفي داخل عالم الخيال الذي صنعه فيلم وودي ألن، تعتمد الكوميديا على قصة من شأنها أن تَعبُر الخط الفاصل والمألوف بين الواقع والخيال. فهذا الخط يتحقق، كما يبدو الأمر على نحو ساذج، بوجود الشاشة نفسها التي تعيشُ «وراءها» الشخصياتُ الخيالية حياتها المأساوية أو المثيرة أو العاطفية، والتي غالباً ما تكون في غفلة عن الجمهور الذي دفع المال لمشاهدة هذه الشخصيات وهي تقوم بذلك.

والتر ميتي[١] (*Walter Mitty*)

كانت هناك فترة من الزمن عرفت فيها هوليوود الفرق بين الحقيقة والخيال، وبين «واقعية» القصة والأحلام. ففي عام ١٩٤٧، على سبيل المثال، سحر داني كاي جمهور السينما بدور والتر ميتي، ذلك الشخص الحالم الذي لا يمكن كبحه، والهارب من حياة الضواحي ومن أمه المتعجرفة إلى عالم الأوهام، حيث أدى دور البطل في سلسلة من السرديات المستمدة من الروايات الرخيصة[٢] التي كان يصحح أخطاءها المطبعية في أثناء عمله اليومي. وتشمل أدواره الخيالية الولد ميتي، وأسرع مسدس في الغرب، وغايلورد ميتي، والرجل المقامر من ميسيسيبي، ولكن شخصيتي المفضلة هي ميتي قائد جناح سلاح الجو الملكي البريطاني الذي يرتدي خوذة جلدية ونظارات واقية، وكلها شخصيات بطولية تستنكر الذات وصيحات الموافقة. كان لفكِّه خط قاتم ومستقيم كلما كان يُسقِط طائرة (ميسرشمدت)

(١) والتر ميتي: بطل قصة خيالية للكاتب جيمس ثوربر. عُرف بأحلامه اليقظة حول مغامراته وانتصاراته. (المترجم).

(٢) الروايات الرخيصة (pulp fiction): روايات ذات حبكات غير معقدة، وعادة ما تكون موجهة لعامة الناس. (المترجم).



(حياة والتر ميتي السرية، إخراج نورمان ز. ماكلويد). وعلى غرار ما كان سائداً في هوليوود استُخدمت مشاهد الإحلال[١] (dissolve) للتعبير سينمائياً عن أوهام والتر.

وقد نرغب بعد فهم الحوادث الماضية في تفكيك التضاد الواضح بين الخيال والواقع[٢]. ففي الحياة «الواقعية»، يدخل والتر ميتي الخجول والمتواضع في مغامرة تتعلق بوريثة ومجوهراتها المنهوبة، ويصبح على مضض بطلاً لنوع آخر من الأفلام العنيفة والمضحكة. وما يدعو للغرابة هو أن البطلة الرومانسية قد ظهرت بالفعل في أوهامه وتخيُّلاته قبل أن يلتقي بها، ولهذا السبب يستجيب والتر بطريقتين عندما يراها لأول مرة في عالمه الواقعي. كما تعود للظهور في عالمه الواقعي الحوادث المملة التي تحرِّض محاكاة الواقع، كقوائم التسوق غير المنتهية التي كتبتها والدته، ولعبة الجسر، على الرغم من التحول الذي تشهده بسبب سياقها الساحر.

بيد أن كل هذا يمكن بسهولة أن يظهر بشكل طبيعي في قصة واقعية كلاسيكية: إذا اكتُشِفَ والتر حقاً في سرد عن جريمة مع أشرار مثل بوريس كارلوف، فذلك يبين فقط أن الحياة أغرب من الخيال، فالحب الحقيقي كما نعلم يحقق دائماً حلماً سابقاً، وكل الأوهام تعيد تفسير الحوادث اليومية. يعرف

---

(١) الإحلال تقنية في فن السينما تقوم على تبهيت المشهد وإحلال مشهد آخر بطريقة تدريجية مكانه. (المترجم).

(٢) في هذا الصدد، لن تكون رؤية الفيلم على أنه واعٍ لذاته أمراً عفا عليه الزمن تماماً. تعتمد مقطوعة كول بورتر الموسيقية، ليز غيرلز (المخرج جورج كاكر)، على التضارب القائم بين تفسيرين لما حدث «حقاً»، وتصبح النهاية السعيدة ممكنة عندما تأتي قراءة ثالثة للقصة وتُبرِّئ الجميع. غير أنه من المفارقات أن هذه القراءة الثالثة تُقدَّم كما لو أنها ربما الأقل جدارة بالثقة. في فترات فاصلة تظهر شخصية يعوزها الحماس بين الناس ترتدي لوحين من الأمام والخلف مكتوب عليهما عبارة «ما هي الحقيقة». من جهة أخرى، الجوهري هنا هو صعوبة العثور على راوٍ يمكن الوثوق به؛ الحقيقة لا يُنظر إليها وكأنها غير قابلة للمعرفة من حيث المبدأ.



الفيلم عن المفارقات الخاصة به، حتى وإنْ كان ذلك بطريقة أكثر ليناً من قصة جيمس ثوربر القصيرة والأصيلة[١]. وبصورة رسمية توطِّد الحبكة تعارضاً ثنائياً بين العالم الحقيقي والمُتخيَّل، ولكننا نعرف، أقلّه ظاهرياً، ما تطلب منا القصة تصديقه.

الخيال والحقيقة الواقعية

طرح هذا التمييز يؤكد قروناً من التراث الغربي، فالتعقل والعقلانية والمسؤولية وخصائص المواطن المخوَّل تأديةَ دور في المجتمع، والخاضع للمساءلة أمام القانون، كلها تحمل المعنى ذاته الذي تحمله القدرة على معرفة الفرق بين الحقيقة الواقعية والوهم. فالقديسون والمرضى النفسيون هم فقط الذين يؤمنون بحقيقة أصواتهم ورؤاهم. أما شاشة السينما التي تفصل بصورة قاطعة عالم الخيال المضاء بشدة عن الجمهور في المسرح المظلم فهي علامة على تمييز الحس المشترك بين الحقيقة والخيال. **فالخيال ليس الواقع.**

بالأحرى لم يكن الخيالُ كذلك، فحالتنا ما بعد الحداثية قد جعلت من الحقيقة الواقعية قضيةً. ونسأل الآن: ما الواقع؟ وما الوهم المُحدَث ثقافياً؟ هل ثمة فرق بين الاثنين؟ أمْ أن الحقيقة نفسها ما هي إلا ناتج عقولنا، فهي إما بناء ذاتي أو أثر للثقافة؟ تناقش نظرية الثقافة مؤخراً النظرة التقليدية القائلة إن السلوك البشري سلوك طبيعي في مجمله، وإن المجتمع الرأسمالي الغربي بوجه خاص ما هو إلا التحقيق الأسمى أو الأبرز للطبيعة. وقد تحدَّى النقد الثقافي بنجاح افتراض الحس المشترك القائل إن الترتيبات والقيم الاجتماعية تُشكِّلُ تعبيراً عن جوهر الإنسانية العالمية. حقاً، لقد جعلنا أيضاً حتى حسنا المشترك نسبياً.

---

(١) يهرب بطل ثوربر من زوجة مستبدة، وفي آخر تخيلاته يواجه جماعة تعدم الناس رمياً بالرصاص، فيواجههم بشجاعة طبعاً. (ثوربر ١٩٥٣).



بيد أن ما يثير السخرية هو أن هذه الراديكالية كانت مؤثرة (أو كانت كلياً على الأرجح عَرَضاً من أعراض لحظتها الثقافية) لدرجة أنه أصبح من المألوف رؤية البشر بوصفهم عناصر تُبنى ثقافياً بشكل كامل. ويسأل جان بودريار (Jean Baudrillard) السؤال الآتي: هل يمكننا أن نكون على يقين أين تنتهي ديزني لاند وتبدأ أمريكا «الواقعية»؟ إن ديزني لاند جزء من الثقافة الأمريكية – ولكن كذلك الأمر بالنسبة للثقافة الأمريكية التي تُعَدُّ جزءاً من ديزني لاند. ويخلُصُ بودريار إلى القول: «إن ديزني لاند هي العالم الحقيقي هنا» (١٩٨٨: ١٠٤).

وفي النظرية الأمريكية بوجه خاص يبدو أن بنائية (constructivism) أو ثقافوية (culturalism) شاملة قد أصبحت لها الكلمة العليا في الوقت الراهن. وتسود التاريخانية (historicism) في النقد الأدبي. وفي أعمال ستيفن غرينبلات (Stephen Greenblatt) تُفهَم الحقيقة الواقعية أنها مرادفة للتصور الثقافي للحقيقة، وهذا بدوره أمر نسبي من الناحية التاريخية. وبرأي جوديث بتلر التي أثر عملها كثيراً في التفكير في الجنوسة (gender)، وكذلك الأمر بالنسبة لستانلي فِش (Stanley Fish) في نظرية الأدب، فإن الثقافة هي كل ما هنالك، أو يمكن أن تكون كل ما هنالك. وانطلاقاً من وجهة النظر هذه، لمّا كان ما نستطيع معرفته هو أمر محدد ثقافياً بشكل تام، فإن ما هو موجود يصبح قابلاً للاختزال بشكل صريح أو ضمني إلى ما يمكن أن **يُقال عنه إنه** موجود. وبعبارة أخرى، تقوم نظرية المعرفة (epistemology) بإدراج الأنطولوجيا (ontology) في قائمتها أو بإعاقتها وإخفائها.

ما بعد البنيوية

في المقابل، تعمل ما بعد البنيوية الأوروبية عادةً بجد أكثر. وانطلاقاً من رؤية فردينان دي سوسير التي تقول إن المعاني لا يمكن أن توجد خارج اللغة نفسها لأن الكلمات لا تملك مُعادِلات دقيقة لها بين لغة وأخرى، فإن النظرية ما بعد البنيوية تؤكد أيضاً نسبية ما يمكننا معرفته بوصفنا ذواتاً في

اللغة التي نتعلمها، وكذلك ذوات خارجها. ولكن في الوقت نفسه ترفض الحركة ما بعد البنيوية إدراج ما هو موجود ضمن ما نعرف أنه موجود، ما يسمح بإمكانية خلق مجال لغيرية (alterity) يسميها جاك لاكان «الواقع أو الواقعي». وبصورة تناقض اللامبالاة عند مُنظِّري الثقافة، ولكن دون العودة إلى التأسيسانية (foundationalism) التي هيمنت على الفكر الغربي منذ أفلاطون، تتشبث الحركة ما بعد البنيوية بعدم يقين بنيوي، أُطلِقُ عليه اسم «قلق الواقع».

يؤكد جاك لاكان أن «الواقع هو كل ما لا يعتمد على فكرتي عنه» (فينك ١٩٩٥: ١٤٢). وكونه مؤمناً بأفكار سوسير، ميَّزَ لاكان بين المعنى الذي نتعلمه من اللغة نفسها والعالم الذي تنوي هذه اللغة وصفه، فليس لدينا دليل على أن المعاني التي نعرفها تطابق العالم الذي يبدو أن هذه المعاني ترسم خريطته. ونتيجةً لذلك، يقول لاكان: «لا يمكن للمرء إلا أن يفكر في اللغة وكأنها شبكة متداخلة، أو شبكة تمتد فوق الأشياء كلها، وفوق الواقع بمجمله. فاللغة تكتب على مستوى الواقع هذا المستوى الآخر الذي نسميه هنا المستوى الرمزي» (لاكان a ١٩٨٨: ٢٦٢).

ونتيجةً لذلك، نجد أن الحقيقة هي دائماً لغز. ولا يجب أن نخلط الواقع عند لاكان بالحقيقة الواقعية التي نعرفها حقاً، لأن الثقافة تُعرِّفها لنا. أما الواقع فهو ما يكمن هناك، ولكنه غير مُعرَّف ولا يمكن تفسيره ربما ضمن أطر معرفتنا، فهو موجود كما هو، ولكنه ليس في متناول يدنا.

ونجد في تفسير لاكان أن المعاني التي تعطينا إحساسنا بالحقيقة الواقعية تكون مكتسبة دائماً من الخارج، فنحن نتعلم ما نعنيه من الناس الآخرين، أو من لغة موجودة قبل أن نولد فيها أو نتعلمها؛ ووفاقاً لمصطلحات لاكان، نتعلم المعنى من آخرية (Otherness) النظام الرمزي التي لا يمكن اختزالها. وبوصفنا ذواتاً نتيجة إخضاعنا للنظام الرمزي، فإننا نصل إلى الحقيقة الاجتماعية، لكننا نترك وراءنا واقع الكائن الحي في اتصاليته مع محيطه. من



الآن فصاعداً، سوف تأتي اللغة دائماً بيننا وبين الاتصال المباشر مع الواقع، وسوف تكون الخسارة كبيرة في النهاية: سيتوجب علينا الانضمام إلى الواقع في الموت الذي يمكننا تسميته، ولكن ليس معرفته. فالموت يفصلنا بصورة قاطعة عن الذاتية وتجربتها، بما في ذلك تجربتها مع الحقيقة الواقعية.

فالواقع هناك لأننا لا يمكننا جلبه إلى داخل النظام الرمزي للغة والثقافة، ولكنه **ليس** هناك في متناول يدنا، ولا يمكن للبشر الوصول إليه لأنهم **مُعرَّضون** لتدخل اللغة. غير أن التحليل النفسي يمكن أن يُسلِّط الضوء على مواجهة فاشلة مع واقع لا يمكننا تحمُّله لدرجة أننا لا يمكننا تسميته. يروي فرويد حالة الأب الذي آثر، ووفاقاً لتفسير لاكان، أن يستيقظ بدلاً من استمراره في النوم والحلم بنداء ابنه الميت له: «أبي، ألا ترى أنني أحترق؟» (لاكان ١٩٧٩: ٥٨-٦٠). إن الطفل الميت في هذه الرؤية المروعة («البشعة») «يعين» عالماً يكمن وراء الحقيقة الواقعية، وهو عالم الخسارة القاسية (لاكان a ١٩٧٣: ٥٨). وهذه الخسارة واقعية وملموسة، ولكن اللغة لا تستطيع أن تصفها. ويُعلِّقُ لاكان بأنه لا يمكن للمرء أن يقول ما يعنيه فقدان طفل ما، ما لم يكن ذلك الشخص هو الأب، وذلك بحكم الصلة التي تربطه مع ولده، والتي لا يمكنه تسميتها لكونه كائناً واعياً في النظام الرمزي وفي الثقافة والحقيقة الواقعية التي (نعتقد) بأننا نعرفها. فالحلم يصبح قريباً منه، ولكن حتى مع اقترابه هذا فإن الواقع يروغ منه.

وعلى أساس هذه اللحظة ولحظات أخرى في عمل لاكان، يبني سلافوي جيجك فلسفةً للواقع مفادها أنه غائب وغير موجود، ما يجعله يرى البشر متضررين بشكل لا يمكن إصلاحه من جراء هذا الغياب. والناس المصدومون، برأي جيجك، يقعون تحت رحمة العِداء الاجتماعي الناجم، الذي لا يمكن للطغاة من جهة، أو للديمقراطيين الاشتراكيين بنواياهم الحسنة من جهة أخرى، إزالته أو تمنّي غيابه. إن فلسفة جيجك السياسية مُبتكَرَة ومقنعة، ولكنها ليست في نهاية الأمر على ذلك القدر من الانسجام مع التحليل النفسي



كما يزعم. وسيكون لديَّ المزيد لأقوله عن جيجك في الوقت المناسب، ولكن ما يهم الآن هو أن الواقع عند لاكان، على الرغم من أنه ليس هناك من أجل الذات، مفقود، بعبارة أخرى، بالنسبة للكائن الحي في الثقافة الذي هو مآل الكائنات الناطقة، هذا الواقع يستمر بالوجود وسوف يؤثر فينا في نهاية الأمر.

الخيال مقابل النظرية

من خلال التمييز بين الحقيقة الواقعية والواقع، وبين ما هو معروف وغير القابل للمعرفة، تُسلِّم ما بعد البنيوية بنسبية ما يمكن أن نكون متأكدين منه من دون اللجوء إلى موقف الثقافويين الذين يجعلون ما هو موجود يعتمد في حقيقة الأمر على فكرتنا عمّا هو موجود. وما يثير الغرابة أن السينما أظهرت مؤخراً ألفةً مع ما بعد البنيوية هنا أكثر من ألفتها مع عالم النظرية الأكاديمية الأبسط. ومنذ ظهور فيلم **[وردة القاهرة البنفسجية]** قام العديد من الأفلام بوضع ضغوط استكشافية، بطرق مختلفة وبدرجات متفاوتة، على الخط الرفيع الذي يفصل الوهم عن الحقيقة[١].يعرض فيلم بيتر غريناواي (Peter Greenaway) بعنوان **[طفل ماكون]** (*The Baby of Mâcon*) (١٩٩٣) حوادث مسرحية خيالية تخرج عن نطاق السيطرة، لدرجة أن الممثلين في المسرحية يموتون «حقاً». وفي فيلم (*Pleasantville*) (من إخراج غاري روس، ١٩٩٨) يحدث الانتقال في اتجاه آخر: ينتقل شخصان من حاضرنا من خلال شاشة التلفاز إلى عالم الأبيض والأسود لمسرحية هزلية في

(١) للوهلة الأولى يبدو فيلم [**القصة التي لا تنتهي**] (The Neverending Story) (ولفغانغ بيترسن، ١٩٨٤) وكأنه نموذج أصلي (prototype). وفيلم الأطفال الساحر هذا المليء بالشخصيات الظريفة بما فيها الحلزون السريع وتنين الحب يشد القارئ - البطل إلى حوادث القصة نفسها. إلا أن شخصية باستيان وحدها كما تبدو يمكنها أن تنقذ أرض الفانتازيا من ذلك الشيء الزاحف والمدمِّر. ولكن باستيان فقد للتو أمه فيغوص في حزنه إلى أن يمنحه لقاؤه مع «عالم الفانتازيا البشري» أملاً جديداً. وفي النهاية تَحْرِفُ الاستعارة السيكولوجية مسألة ما هو واقعي.



خمسينيات القرن العشرين. أما فيلم ماوريتسيو نيشيتي (Maurizio Nichetti) بعنوان **[سارق الدَّلاة الجليدية]** (*The Icicle Thief*) (*Lardi di Saponetti*، ١٩٨٩) فيتضمن إعلانات تجارية حديثة تغزو تلفازاً مما يبين حنين المخرج للصور أحادية اللون المصوَّرة في أربعينيات القرن العشرين. ويؤدي الانتقال الحاصل بين عالم الإعلانات وعالم الفيلم المصور بالأبيض والأسود الذي يوازيه إلى نهاية تجارية سعيدة بالألوان تعيشها الشخصيات الخيالية في الفيلم الواقعي الجديد، والفيلم بالأسود والأبيض داخل الفيلم الآخر، في حين يُحتَجَز المخرج وراء شاشة التلفاز ولا يستطيع الخروج منها. أما فيلم **[حوض سباحة]** (*Swimming Pool*) (من إخراج فرانسوا أوزن، ٢٠٠٣) فيعزل بشكل غير متوقع العنصر الخيالي وحقيقة الفيلم في آخر أجزائه. ولكننا نُترَك لنتساءل متى بدأ الخيال، وكم من حوادث يشملها هذا الخيال؟

تبنّت الرواية أيضاً بعضاً من هذه القضايا. فعلى سبيل المثال، يتلاعب جوليان بارنز (Julian Barnes) بثقة بتناقضات ما بعد الحداثة. ففي روايته (England, England) (١٩٩٨) يشتري مليونير جزيرة وايت قبالة سواحل جنوب إنكلترا، ويُحوِّلها إلى متنزه افتراضي للسياح يسميه «إنكلترا». ولا تحل «إنكلترا، إنكلترا» كما كانت تُعرَف الجزيرة، تدريجياً محل إنكلترا نفسها فحسب، بل يبدأ الممثلون - الذين تم استئجارهم لتمثيل الرموز الأسطورية للثقافة الإنكليزية - بأسلوب مُهدِّد أو مخيف بعيش أدوارهم، معطلين حسن سير المشروع التجاري بتلك العملية. يبدأ «المهرِّبون» بالتهريب على حساب اقتصاد الجزيرة، ويشعر الدكتور جونسون باكتئاب شديد ويتوقف عن ترفيه السياح، ويرفض روبن هود وفرقته المرحة الانصياع للقواعد، ومن ثمَّ يُخرجون أنفسهم من المغامرة بأكملها.

ولكن، لمّا كان التجاور المرئي للمتخيَّل مع ما يعرضه الخيال على أنه حقيقة أمر فاضحٌ لا محالة، تبدو السينما دائماً أنها تمتلك الأفضلية كونها مباشرة أكثر. وفي فيلم **[آخر أبطال الأكشن]** (*Last Action Hero*) (من إخراج



جون مكتيرنان، 1993) يؤدي الممثل آرنولد شوارزنيغر دور آرنولد شوارزنيغر الذي يؤدي بدوره دور بطل هوليوود الخيالي، جاك سليتر، إذ يَعبُرُ جاك الخط الذي يفصله عن العالم الذي يعيشه جمهوره، حيث يمكن للأشرار أن يفوزوا. وبصورة تدريجية، تظهر الشخصيات الخيالية كلها فعلاً في نيويورك، بما في ذلك الأشرار. وهنا يكون جاك في خطر «حقيقي» للمرة الأولى، عندما يدرك الأشرار الخياليون أنهم إذا قتلوا آرني فإنهم سيدمرون بالضرورة الشخصية التي يلعب دورها. ولكن جاك الخيالي ينقذ آرنولد شوارزنيغر «الحقيقي» من الاغتيال في العرض الأول من **[جاك سليتر IV]**، وينقذ نفسه من الانقراض بما أنه شخصية خيالية.

وما يثير الغرابة هو أن جاك يبدو متعاطفاً: يُقدَّم آرنولد شوارزنيغر «نفسه» بسخرية كشخص متعجرف يعوزه الإحساس، وتشغله الدعاية والترويج لنفسه. ومن الواضح أنه في لحظة غريبة لا يمكن تفسيرها، يقول جاك للممثل إنه لم يَرُقْ له أبداً على أية حال: «لم تجلب لي شيئاً سوى الألم». وعلاوةً على ذلك، كان جاك الوحيد الذي بدا «حقيقياً»، في حين يظهر آرني مزيفاً، بعد أن لبس ثياباً أنيقة لهذه المناسبة، بالطريقة التي يبدو فيها الممثلون غالباً خلف الكواليس.

وبعبارة أخرى، فإن هذه الأفلام، بما فيها فيلم **[آخر أبطال الأكشن]**، لا تطلب منا أن نعطي افتراضاً بنائياً سهلاً مفاده أن ليس ثمة فرق بين الوهم والحقيقة، بل تجعل هذه الأفلام من الفرق مشكلةً، وتستجلب هذا الفرق للمناقشة، ببراعة تارةً وبتأثير يثير القلق تارةً أخرى. ما الذي ينبغي فهمه من هذا؟ هل يجب أن نرى هذه الأفلام بأنها سينما حية أمامنا؟ أمْ شكلاً متطوراً من الإشارة للذات؟ أمْ رواية ما بعد حداثية تُعلِّق على ذاتها؟ ربما كل ذلك. ولكن هذا لا يلغي احتمال كونها أيضاً عَرَضاً ثقافياً، ما يشير إلى عدم اليقين المتزايد بشأن الحد الفاصل بين الخيال والحقيقة، وبين الحياة التي نتصورها والاصطناع (simulacra) الذي نعيشه، والقلق المرافق لها حول المعاني المتضمنة في عدم اليقين ذاك.



«الغريب» (The Uncanny)

أعتقد أن فيلم **[آخر أبطال الأكشن]** يصل إلى ذروته عندما يخرج إيان مكيلين، الذي يلعب دور Death (الموت)، من السينما (إذ كان يظهر في فيلم من إخراج إنغمار بيرغمان (Ingmar Bergman) وعنوانه **[الختم السابع]** (*The Seventh Seal*) متجهاً إلى شوارع مدينة نيويورك، ولكنه يرفض التدخل نيابة عن جاك لقتل الأشرار، لأنه لا يقوم «بالخيال»[(١)]. وبعد ست سنوات، في فيلم لديفيد كروننبرغ بعنوان (*eXistenZ*) (١٩٩٩) يصبح التمييز بين الحقيقة والخيال بطريقة أكثر تهديداً مسألةَ حياة أو موت. يعرض الفيلم مجموعة من الناس يقدمهم شخص إلى إحدى ألعاب الكمبيوتر الجديدة التي يتم توصيلها بالجسم لتحقيق أقصى تأثير للحقيقة الافتراضية. وبعد سلسلة من المغامرات الافتراضية التي تُوقِف شعر المشتركين، بما فيها القتل الافتراضي لأحدهم، يخرج المشتركون من لعبة شخصياتهم ليناقشوا إلى أي مدى تمتَّعَ كل واحد منهم بدوره. وفجأة تُخرِجُ الشخصياتُ الأساسية أسلحةً وتقتل مؤلِّف اللعبة. ومن ثمَّ نتساءل أهذا «واقعي» أمْ افتراضي. وحينما يُوجِّهون أسلحتَهم نحو لاعب آخر، يتوسل أحدهم قائلاً: «قل لي الحقيقة، هل ما زلنا في اللعبة؟» وبهذا السؤال ينتهي الفيلم. فلا توجد وسيلة لمعرفة ما إذا كنا «نحن» لا نزال في اللعبة.

ويعرض آخر مقطع من الفيلم، بدراية بلا شك، كل خصائص مفهوم الغريب عند فرويد. فغالباً ما تُنتَج الآثار الغريبة كما يقول فرويد «حينما يُلغى التمييز بين الحقيقة والخيال، كما هي الحال عندما يَظْهَرُ في عالمنا الواقعي شيءٌ كنا نعدُّه خيالياً في السابق» (فرويد ١٩٨٥b: ٣٦٧). ويصرُّ فرويد على أن مغزى الغريب في القصص، حيث يحدث عادةً أكثر من حدوثه في الحياة، هو أنه يعتمد على كسر قوانين النوع أو الجنس (genre). ويجادل فرويد بأن الحوادث الخارقة للطبيعة ليست غريبة في حَدِّ ذاتها، فالسحر والترائي

---

(١) لقراءة رائعة لفيلم [آخر أبطال الأكشن] ودور Death فيه، انظر (Mallin) ١٩٩٩.



والأشباح والقوى الخفية لا تزعجنا عندما تظهر في القصص الخيالية حيث نتوقعها أو في أعمال شكسبير، ولكن حدوثها فيما يشبه الواقعية، عندما يغزو الأسلوب القوطي أسلوب المحاكاة، ينتج قدراً من عدم الارتياح. فالغريب يخفي الطبيعة الدقيقة التي تتمتع بها الافتراضات المسبقة التي يستند إليها عالم الخيال (٣٧٤). في بداية فيلم (*eXistenZ*) تبدو تلك الافتراضات المسبقة واضحةً بما فيه الكفاية، وفي نهاية الفيلم لا يكون لدينا طريقة لقول ما إذا كانت الأسلحة حقيقية أو افتراضية، وما إذا كان الضرر الذي يمكن أن تلحقه نهائياً أو في فترة اللعبة فحسب. ولكن ضمن إطار الخيال يغدو السؤالُ جوهرياً بكل ما في الكلمة من معنى.

القلق

برأي فرويد يَسِمُ الغريب عودة المكبوت أو ما لا يُقهَر ثقافياً. وغالباً ما جمعت هوليوود المال الكثير من الخط المشكوك فيه الذي يفصل الحقيقة عن الخيال. فالنكات التي تشير لذاتها عند الإخوة ماركس، أو نكات بوب هوب وبنج كروسبي في سلسلة أفلام (*Road*)، تشير إلى الإمكانية الكوميدية لمناشدة معرفة الجمهور أن ما يشاهدونه هو من محض الخيال وليس واقعاً. ولكن هذه التلميحات تدعونا لأن نشعر بمعرفة أكثر لا أقل. وفي المقابل، نجد أن الأفلام التي أعُدُّها ما بعد حداثية تعزز عدم اليقين، ورعشة عدم الارتياح، ذلك أنها تثير التساؤل حول الافتراضات المسبقة التي تبدو أنها تطرحها. هل من الممكن أن تَسِمَ هذه الخصيصة الغريبة قلقاً ثقافياً لم يُبَت فيه حول هويتنا بوصفنا ذوات الثقافة؟

إن الثقافة هي العنصر الذي نعيشه ككائنات ناطقة، وهي التي تجعلنا ذواتاً. تتكوَّن الثقافة من مجموعة كاملة من ممارسات المجتمع الدالة - كالطقوس والقصص وأشكال الترفيه وأنماط الحياة والرياضة والمعايير والمعتقدات والمحظورات والقيم. وفي مجتمعنا المعولَم تشملُ الثقافة الفن والأوبرا والأزياء والسينما والتلفاز والسفر وألعاب الكمبيوتر. وتكمن الثقافة



في معاني تلك الممارسات، وفي المعاني التي نتعلمها، فالذات هي التي تتحدث، أو بدقة أكثر، هي التي تعطي دلالة، وتتعلم الذوات في الثقافة إعادة إنتاج المعاني أو تحدي هذه المعاني المدوَّنة في الممارسات الدالة التي يقوم بها المجتمع الذي يُشكِّلها. إذا كانت الذات إحدى آثار الثقافة أو إحدى مُدوَّنات الثقافة في الممارسة الدالة، فلا يوجد مكان للبشر خارج هذه الثقافة.

ولهذا السبب فإن الثقافة هي كل ما نعرفه، ومن هذا المنطلق فإننا موجودون دائماً في الثقافة، أي موجودون دائماً في اللعبة. وإذا كان الأمر كذلك، فلا يوجد شيء يمكن أن نكون متأكدين منه، حتى عندما يكون ذلك الشيء جوهرياً. فالثقافة هي ما نعرفه أو نعتقد أننا نعرفه. ولكن في الممارسة العملية لا يمكننا أبداً أن نكون على يقين منها، لأنها تُعرَف في اللغة (أو في بدائلها الرمزية المتساوية، أو تدوينها المنطقي، أو معادلاتها الرياضية). توجد المعرفة على مستوى الرمز، وليست هناك طريقة لإظهار أن أية مجموعة معينة من الرموز تحدد معالم العالم بدقة، فسيطرتنا على العالم تعتمد على تحديد هذه المعالم، وعلى إدراك الاختلاف بين الحقيقة والخيال، ولكن لا يمكننا أن نفعل ذلك بثقة مطلقة.

هل القلق الذي نشعر به إزاء الواقع المجهول ناتج عن رواسب مُتبقِّية فحسب؟ أمْ أنه أثر من آثار التأسيسانية في الوضع ما بعد الحداثي؟ أمْ شوق للعودة إلى تقاليد الفكر الغربي منذ أفلاطون، والتي تصرُّ على التمييز بين الحقيقة والمظهر؟ هل تسجل هذه الأفلام السينمائية المتحولة تغيراً في صورة العالم الذي تعرضه وترجع في الوقت نفسه على مضض إلى عصر كان يؤمن بأنه يمكننا أن نعرف متى لا نكون في اللعبة؟ سوف يقول الثقافاتيون نعم. لقد كان الاعتداء النظري على التأسيسانية ناجحاً لدرجة أنه أنتج نقيضه الثنائي، وهذا النقيض هو بنائية تامة تثني على الثقافة بأنها شاملة لكل شيء. ومن هذا المنظور، ثمة ثقافة فقط، والشعور بعدم الارتياح إزاء هذا الأمر لا معنى له، كونه مجرد حنين، لا أساس له كلياً.



تبدو لي هذه اللامبالاة الثقافية مثيرةً للاهتمام، ولكنها اختزالية في نهاية الأمر. وأسارع في تأكيد أنه إذا بقي قلقي في مكانه فإنه يفعل ذلك لا بوصفه مقدمةً لهجوم ما على ما بعد الحداثة وعلى الحركة ما بعد البنيوية بوصفها فلسفته، بالأسلوب الذي اتّبعه تيري إيغلتون (Terry Eagleton) وكريستوفر نوريس (Christopher Norris). بل على العكس لا أريد عودة الحقيقة، ولمن هذه الحقيقة على أية حال؟ ما أريد التمسك به هو شعوري بعدم الارتياح استناداً إلى أن إبعاد القلق ليس تعقلاً بقدر ما يُعَدُّ الذُّهان كذلك بصورة مناقضة. فالجنون الصادق هو أن تكون متأكداً أنك في اللعبة دائماً.

والعكس صحيح، إذا كان ثمة شيء يقع خارج نطاق معرفتنا، ليس فقط في هذه اللحظة من منطلق جهلنا، ولكنه غير قابل للمعرفة من حيث المبدأ، فلا يمكننا أبداً أن نكون متأكدين متى نصل إلى حدود اللعبة، أو متى تُخيِّبُ المعارفُ الثقافية آمالَنا. إذا كان ثمة شيء يقاوم سيادة النظام الرمزي فإننا نخاطر دائماً بإمكانية غريبة للقاء يتجاوز ما تسمح لنا الثقافة بتعريفه.

جوديث بتلر

في عام ١٩٩٠ صعق كتابُ جوديث بتلر المعنون **[مشكلة الجنوسة]** (*Gender Trouble*) النقاد الثقافيين في أنحاء العالم كافةً. وأفادت بصيرة بتلر اللامعة أن نظرية أفعال الكلام يمكن تسخيرها لمصلحة الحركة النسوية (feminism) ودراسات الجنسية اللانمطية (queer studies) وذلك لإيضاح أداء الهوية الجنسية. وقد تصدَّت بتلر للماهيوية (essentialism) وسياسة الهوية باستخدام الجنسانية (sexuality) كمسرح، أو كعرض لـ «أسلوب ملموس» (١٩٩٩: ١٧٧)، أظهرت فيه المحاكاة الساخرة والتنكر الشخصية الجنوسية المركَّبة وكأنها انتحالٌ لشخصية شيء آخر. لم يكن التصرف الجنسي أصل الأداءات الاجتماعية المتكررة وإنما نتيجةً لها، فلم يكن أيٌّ منها «طبيعياً» أكثر من الآخر. ولمّا كانت الجنوسة تتكوَّن من أفعال متكررة، فإن فكرة «الجنس الأساسي» تُنتَج ثقافياً، وذلك لحجب الطابع الجائز للجنوسة (١٨٠).



وتجادل بتلر بأن التمييز النسوي التقليدي بين الجنس البيولوجي والجنوسة الثقافية كان متقهقراً، ما أدى إلى تطبيع خصائص الجنوسة المتجذِّرة في الجسد. وفي المقابل، ترى بتلر أن الجنس والجنوسة هما الشيء ذاته (١٠-١١)؛ فما مضى بالنسبة للطبيعة كان من حيث الممارسة نتاجاً للثقافة؛ لقد أُدخِلَت الطبيعة في الثقافة. وقد تحققت فكرة بتلر عن النسوية الرافضة للأسس ومعارضتها لهيمنة الجنسية الغيرية، وأنا أشاطرها هذا الرأي بصدق، عن طريق تجاوز القلق بشأن حدود الثقافة التي اقترحتُ بأنها جليَّة في الثقافة نفسها.

إن قيام بتلر بتجريد الهوية الجنسية من صفاتها الطبيعية قرَّبها من ميشيل فوكو (Michel Foucault)، الذي قام عملُهُ ما بعد البنيوي على نطاق واسع، ليس فقط بتأريخ رهاب المثلية (homophobia) والمثلية الجنسية (homosexuality)، بل جعلهما نسبيين أيضاً. وهذا ما منح موقف بتلر نوعاً من الألفة التي أمدته بالسلطة. أما فوكو فقد قرَّبها بدوره من الحركة ما بعد البنيوية، غير أن التقليد الفرنسي قد ورث روايةً أكثر تعقيداً للعلاقة بين الكائن البشري والثقافة التي أصبح فيها الكائن البشري موضوعاً دلالياً. لذلك كرَّست المؤلفة قسماً كبيراً من كتاب **[مشكلة الجنوسة]** لنقد التحليل النفسي الفرنسي وفوكو نفسه، ولو كان ذلك في إصدارات يصعب التعرُّف عليها في بعض الأحيان. وكما يقول أنطوني إيستوب (Antony Easthope): «غالباً ما أشعر أن نسخة بتلر عن لاكان هي ليست النسخة ذاتها التي كنتُ أقرؤها، وإنما نسخة أخرى كتبها مؤلفٌ يحمل الاسم نفسه» (٩٠: ٢٠٠٢). ومهما يكن من أمر فإن من دواعي الغرابة أن في تمهيد الطبعة الثانية من الكتاب عام ١٩٩٩، تقول بتلر إن نظرياتها كانت «ترجمة ثقافية» لما بعد البنيوية نفسها (1999: viii-ix). ولا أجدُ طريقةً لتفسير هذا الادعاء.

أكد كتاب **[مشكلة الجنوسة]** الطابع التنظيمي للثقافة: كانت الجنسانية الغيرية نظامَ خطاب، وكانت قدرات مقاومتها محدودة. ولكن، ووفاقاً لتفسير



بتلر كان بإمكاننا قراءة التدمير /تدمير الهوية/ على أنه مسألة اختيار، وكأنه يحدث بمحض الإرادة، لأنه كان ثقافياً بحتاً، إذ يمكن أن تكون الهوية الجنسية مُرتَجَلة من لحظة إلى أخرى وتؤدَّى «بحرية»: «ومن ثمَّ سوف يُحرَّرُ الجسم المبني ثقافياً لا ليعود إلى ماضيه «الطبيعي» ولا إلى ملذاته الأصلية، وإنما إلى مستقبل مفتوح من الاحتمالات الثقافية» (بتلر ١٩٩٩: ١١٩). وفي مثل هذه اللحظات، يبدو كتاب **[مشكلة الجنوسة]** قريباً بشكل ملحوظ من الحلم الأمريكي. ولكن في الممارسة العملية لا تُهدَّم المعايير بسهولة، ولا بُدَّ من تصويب هذه القراءة، جنباً إلى جنب مع الانطباع القائل إن علم وظائف الأعضاء قابل للاختزال لمجرد خطاب. وبعد ثلاث سنوات، في كتاب **[أجساد ذات اعتبار]** (*Bodies that Matter*)، تصرُّ بتلر بالأحرى على الأدائية (performativity) لا على الأداء (performance)؛ ويُخفِّفُ التركيز على التكلُّف المسرحي كثيراً في التحليل (على الرغم من عودته في أسلوب الكتابة)؛ والسياسة أقل طوباوية، وهذه مسألة تتعلق بإعادة الصياغة وإعادة الدلالة (resignification).

وهكذا عندما تعيد بتلر كتابة خطاب فوكو «العكسي»، إذ إن تعريف مجموعة من الناس بأنهم «منحرفون» يوفر لهم بصورة متناقضة موقعاً ليتحدثوا منه (فوكو ١٩٧٩: ١٠١)، فإنها تدفعنا إلى الاعتقاد أن الكلمات المستخدَمة كمصطلحات للإساءة («اللواطة»، على سبيل المثال) يمكن إعادة تخصيصها بشيء من الفخر (بتلر ١٩٩٣: ٢٢٣-٤٢). وتُسلِّم بتلر بـ «مادية» من شأنها أن تفسر المسائل التي تهم العلوم البيولوجية، أو تشرح قدرتنا على تحديد «التركيب الكيميائي والهرموني، والمرض والعمر والوزن والاستقلاب والحياة والموت» (٦٦). بيد أن الثقافة لا تزال «تنتج» الأجساد، والمعايير التنظيمية «تُجسِّد» الجنس، كنتيجة لعملية «التأكيد القسري»، أي تكرار النص الثقافي (١-٢). يمكن تفسير «الجنس» في حَدِّ ذاته بأنه «لم يَعُد مُعطىً جسدياً حيث يُفرَضُ عليه بناء الجنوسة بصورة مصطنعة، بل يُعَدُّ الجنس معياراً ثقافياً يتحكَّم بمادية الأجساد» (٢-٣).



لستُ على الإطلاق متأكداً كيف لنا أن نفهم مادية الجنس أو الأجساد، ولكن من الواضح أنه لا يوجد مكان في تفسير بتلر لمشاعر القلق التي تتكرر في السينما الشعبية أو النظرية ما بعد البنيوية حول حدود اللعبة الثقافية. بل على العكس تماماً، ليس للعبة أي حدود في روايتها للقصة. والسؤال بالنسبة لبتلر لا يُعنى بما هو موجود بل بما نعرفه. وما يكمن وراء ذلك يظهر في نظريتها فقط بوصفه متطلباً من متطلبات المعرفة، ومطلباً يجب أن يُسمَّى، وله حاجة مُلحَّة ليكون له نظرية أو لتوضيحه في اللغة. فكل شيء لا يوجد في متناول يدنا قد لا يكون موجوداً على الإطلاق.

تجعل بتلر الثقافة أساسية لتؤمِّن الدمج بين الجنس والجنوسة، فأفعال الكلام تجلبُ كل ما يسميه الجنس والجنوسة إلى حيز الوجود، وتُعَدُّ «الأدائية النمط الخطابي الذي يتم من خلاله تثبيت التأثيرات الأنطولوجية» (١٩٩٤: ٣٣؛ وراجع ١٩٩٣: ١١). والثقافة، أي تدوين المعاني، تُعدِّل المادية التي تحفزها؛ فليس ثمة شيء لا يمكن تحديد معالمه في اللغة، لأن اللغة بالنسبة لبتلر إشارية أو إحالية في نهاية الأمر. وقد تبينَ أنَّ المادية في كتاباتها الصعبة للغاية ما هي إلا مُشار اللغة [أي ما تشير إليه]، وتتم دراسته من خلال المدلول الذي لا يمكنها أن تتهرَّب منه كلياً (١٩٩٣: ٦٨-٩).

وبعد أن تغوينا مفردات الدال والمدلول، يمكننا بسهولة أن نتذكر هنا غياب رؤية سوسير الأكثر تواضعاً للدلالة، ففي نظرية سوسير اللغة اختلافية (differential) وليست إشارية [أو إحالية] (referential)، ذلك أنَّ العالم يقع خارج العلامة التي لم تَعُد علامةً لشيء ما. والمدلول (أي المعنى) لا يتيح مقاربةً للمشار إليه. وهذا لا يعني بطبيعة الحال أننا لا نعيش هذه المعاني، ولكنه يفسح المجال لإمكانية وجود حيز من الغيرية التي تفتقر للمعنى.

التحليل النفسي

ووفاقاً لقراءة لاكان لفرويد، يُقدِّم الواقع الاجتماعي أشكال الإرضاء المختلفة بما في ذلك الإرضاء الجنسي، ولكن بسبب أن اللغة هي آخر

(Other) لا يمكن اختزاله، ونظام يختلف عن الكائنات البشرية التي ننتمي إليها أيضاً، فإن أشكال الإرضاء المتاحة للكائن الناطق لا تتطابق تماماً مع الرغبات التي تلبيها. وعندما يصبح هذا الحيوان البشري الصغير موضوعاً رمزياً، فثمة شيء ما مفقود في حال سمحت اللغة بقوله؛ فمطالبها بعبارة أخرى تنتمي إلى اللغة الغريبة وليس إلى الكائن الحي. وتشكل الفجوة بينهما موضع الرغبة اللاشعورية. فالرغبة إذاً تستمر بطرق لا تُكتَب ثقافياً، ولا تكون نتيجة لعادة ما أو تكراراً لأفعال الكلام. ولسوء حظنا لا «تُنفَّذُ» الرغبةُ أبداً في أفعالنا الكلامية، ولكنها تستمر في أنْ تُشعِرَنا بوجودها الفوضوي في هذه الأفعال الكلامية لهذا السبب بالذات.

يرى التحليل النفسي أن البشر تقودهم محدِّدات ترتبط بالثقافة بعلاقة أكثر تعقيداً من أي شيء آخر. وهذه البواعث هي تمثيلات نفسية للغرائز، وتالياً، فإنها تشارك في كل من الثقافة والواقع. لا يتكوَّن «الشخص»، وفاقاً للتحليل النفسي، من الأفكار التي تجعلُ الجسدَ مادياً، ولا يتكون أقل من عقل وجسد. إننا بدلاً من ذلك كائناتٌ ناطقة تنقسم بين الكائن الحي الحقيقي الذي يعيش في عالم عضوي (organic) والذات التي لها مطالب تُصاغ برموز آخر لا يقبل الاختزال، لدرجة أن هذه المطالب تخلِّف ذاكرةً لأشياء فقدناها لتستمر في إصرارها بوصفها رغبةً لاشعورية.

من هذا المنظور، فإن الواقع - وهو **الاختلاف** الموجود في الثقافة ومن دونه لا يكون للمصطلح أي معنى - هو ذلك العنصر الظاهري أو السطحي الصامت أو المُصمَت الموجود في داخلنا أيضاً، والذي لا نستطيع أن نرمز له أو نحدده أو نُعيِّنه أو نعرفه، حتى لو تمكَّنا من أن نطلق عليه اسم «الواقع» فهذا المصطلح يمنحه طابعاً ملموساً، ولكن غير محدد بصورة ملحوظة. غير أننا سوف نعود إلى الواقع في النهاية، أي عند الموت. فالموت لا يتعامل مع الخيال، ولكنه يلغي الجسد والكائن الناطق الذي يعتقد بأنه يعرفه. فالموت يضع نهايةً للعبة الثقافية لكل واحد منا.



ليس الواقعُ طبيعةً، تلك التضاريس التي انطلق منها العلم الغربي منذ القرن السابع عشر كي يرسم معالمها ويسيطر عليها، فهذا ما يستحضره تيري إيغلتون لمواجهة الثقافوية (culturalism) في كتابه **[فكرة الثقافة]** (*The Idea of Culture*) (٢٠٠٠). وليس الواقعُ حقيقةً - من نوع الحس المشترك والصريح الذي يمكن أن يُذكَر لسحق التأمل. ولا يكون الواقعُ حتى الحقيقة (truth) أو قاعدةً يمكن أن نؤسس عليها قوانين أو عقائد جديدة، أو حقيقة بديلة يمكن أن نغاير بها المظاهر. بل على العكس من ذلك، إنَّ الواقعَ هو السؤال بدلاً من الجواب.

على الرغم من أن الآلهة تنتمي أيضاً إلى الواقع إلا أنه لا علاقة له بما هو خارق للطبيعة، فهو عالمٌ ابتُكِرَ ليريحنا أو يخيفنا، وقد قام علماءُ اللاهوت وأصحاب الرؤى بإيضاحه أو إخفائه بطرق شتَّى. فالواقع يقبع هناك بكل عناد ووحشية، ومع ذلك ليس له محتوى أو مضمون. وقد يكون ما لا نعرفه أي شيء أو ليس بالشيء الكثير، سواء على الصعيد الفردي أم الثقافي. وعلى الرغم من أنه موجود كمختلف، فليس ثمة معنى يكمن في قلب الواقع. وكونه لا يبالي بالوصف فإنه يتجاوز التمثيل ويجلب اللغة إلى طريق مسدود. وإذا اختبرناه كتجربة، فإننا نفعل ذلك وكأنه فجوةٌ أو ربما حَدٌّ، وهي النقطة التي تخذلنا عندها الثقافة. فالواقع هو ما يجب على معرفتنا أن تستوعبه، وهو أيضاً ما لا يمكنها استيعابه، سواء بشكل فردي أم جماعي.

ستانلي فِش

في عام ١٩٨٩، أي قبل عام من صدور كتاب **[مشكلة الجنوسة]**، نشر ستانلي فِش مجموعة جديدة من المقالات، برزت في إحداها شخصية دُعيت «رجل البلاغة». وهذا الشخص، الذي يدرك أن العالم تسوده اللغة، هو ممثل يستخدم الكلمات للتلاعب بالواقع وتزييف نفسه، وهويته مُتكلِّفة وأدائية في جوهرها (فِش ١٩٨٩: ٤٧١-٥٠٢، وخاصة ٤٨٣-٤). ويشترك فِش مع بتلر في إسنادهما الأولوية إلى اللغة، إلا أن كتابته التي تتميز بسهولة وصولها للقارئ تعطي القضايا وضوحاً أكثر.



يرفض فِش بصراحة رأي سوسير في أن المعنى يكمن في اللغة، معيداً تعريف ذلك بأنه الاقتناع بعيد الاحتمال تماماً الذي يقول إن المعنى سرمديٌّ ومستقلٌّ عن سياقه، ومستمدٌّ من خصائص ميكانيكية (٧، ٤). إن البديل الذي فضَّله فِش يعزو المعنى إلى الأفكار، وفاقاً لتقاليد المثالية الغربية التي يعود تاريخها إلى اللحظة التي طابق فيها ديكارت الوجود مع التفكير في عبارة «أنا أفكر» التي تثبت «أنني موجود». ويرى فِش أن المعنى هو أي شيء يخطر ببال المتحدث. وبما أننا، كما يعترف، نعجز عن الوصول إلى ذلك، فإنه يترتب عليه أن المعنى يجب أن يكون سياقياً تماماً، وهي مسألة يتخذها عضو في «مجتمع تفسيري» معين بأنها نتيجة لمعتقداته المُحدَثة بصورة تقليدية. يوجد الحق والباطل كمصطلحين نسبيين، وينتجان من تأثير وجهة نظر محددة. وفي الوقت نفسه، يحوِّل التغير الخطابي موضوعات المعرفة، فيتطابق عالم الأشياء مع عالم الأفكار. ويُمثِّلُ المجتمع التفسيري تجمُّعاً سياسياً لدرجة أنه يستبعد المعارضة، إذ إن الاختلاف في الرأي يعني انحياز المرء إلى مجتمع آخر. وهكذا نستنتج أن «الحقائق كلها»، فضلاً عن القيم بأكملها، هي «بنى اجتماعية وسياسية» (١٩-٢٠، ٢٦).

وبما أن فِش يتجنب الأسئلة الصعبة المتعلقة بالجنس، فلا حاجة له ليعرِّف مفهوم «المادية»، ونتيجة لذلك، يظهر فِش عموماً بأنه أكثر قدرة على البناء الثقافي من بتلر. ومن جهة أخرى، لمّا كانت نظريته بمجملها أقل طموحاً، فإن بإمكانه أن يسمح أحياناً بالتمييز بين ما نعرفه وما هو موجود. وهكذا يعترف فِش في مناقشة للطبيعة التاريخية الخلافية التي تناولت قضية عبد أفريقي مهجَّر بأن «كونتا كينتي إما أن يكون حقيقياً أو ليس حقيقياً». ولكن من وجهة نظر فِش ليس المغزى أن يكون موجوداً أو غير موجود، بل إن الإجراءات المتخذة لتأسيس ما هو واقعي تقليدية، وسيكون لأي شيء تنتجه هذه الإجراءات مكانة الحقيقة (٥٥-٦).



الحتمية الثقافية

يقدم كل من فِش وبتلر ادعاءات كبيرة بشأن سيادة ثقافة الإنسان على عالم الأشياء. فالحقيقة هي تقريباً ما نصنعه، والأشياء المادية تُشكِّلها اللغة، والهوية ثقافية وأدائية في طبيعتها. بيد أن الحتمية الثقافية تقطع كلا الاتجاهين. فإذا كانت هويتنا مكتوبة ثقافياً، فلا يمكن لنا أن نكون مصدر معتقداتنا وأفعالنا وذواتنا. بل على العكس من ذلك، لسنا إلا نتاجات عاجزة لمحدِّدات موجودة في مجتمعاتنا. ويؤكد فِش أننا لا نملك حرية الرأي، وأن الآراء البديلة والوحيدة المتاحة أمامنا ما هي إلا آراء يُقدِّمها مجتمع تفسيري آخر. وترى بتلر أن السبيل الوحيد للتأثير في التغيير هو تكرار النص الثقافي، ولكن بشيء من الاختلاف. وكلاهما لا يملك أساساً ليثق أن الأمور سوف تتغير كثيراً، أو أن التغيير سيكون نحو الأفضل إن حدث ذلك.

يرى ستانلي فِش أنه إذا أردت أن تقاوم فعليك أن تخرج وتجد مجتمعاً آخر أكثر تعاطفاً. أما جوديث بتلر فتبقى ملتزمةً بالمقاومة، ولكنها لا ترى وسيلة مناسبة تسمح لها بالتنظير لهذا الاحتمال. والمصداقية الجذرية للبنائية الثقافية لا تتصف كفاية، على ما يبدو، وجهات النظر الليبرالية الواضحة التي يؤمن بها أنصارها الأساسيون.

واقع الاختلاف الجنسي

في **[عرض ترومان]** (*The Truman Show*) (من إخراج بيتر وير، ١٩٩٨) كان ترومان نفسه الشخص الوحيد الذي لا يعرف أنه نجم في مسلسل تلفزيوني. ويفترض ترومان، المولود في موقع التصوير/الاستوديو، أن بلدة سيهافن (Seahaven) الآمنة المُسيطَر على مناخها والقابلة للتنبؤ اجتماعياً، هي كل ما هنالك. وهذا ما يتركه تحت رحمة عالم لا يعرف حتى بأنه مكتوب. ولكن بما أنه كان مُحرَّضاً ومدفوعاً بعدم الرضا والرغبة، إزاء جمهور تلفاز

على مستوى العالم كله، تُمثِّله في الفيلم شخصيات جعلت الكاميرا من استجاباتهم المتعاقبة أمراً مألوفاً بالنسبة لنا، يحاول ترومان مغادرة المدينة والسفر. ولكن جهوده للهرب كانت تُحبَط دائماً، إلى أن يبحر بعيداً في الأفق ليجد زر الخروج. كان طريق الخروج عبارة عن مستطيل أسود وخلفه غطاء السماء أو العالم المجهول، وربما الفراغ. وهكذا يضع **[عرض ترومان]** العالم الخيالي الممثل بسيهافن بجوار واقع الجمهور الذي يراقب كفاح الرجل الصادق للهروب من الخيال الذي يؤمن به، ويضع بجواره أيضاً مصطلحاً ثالثاً، وهو ثقب أسود يمثل الواقع.

يثير الواقع القلق على وجه التحديد لدرجة أنه لم يَعُد في حوزتنا لنسيطر عليه. يضع فِش الواقع بين قوسين، فهو ليس موضع اهتمامه، في حين تنفي بتلر استقلاله، ولكنها عندما تفعل ذلك، برأيي، فإنها تُفقِرُ سياسة الجنوسة. فالاختلاف الجنسي ينتمي إلى الواقع لدرجة أنه يُولِّدُ القلق **بوصفه** اختلافاً في الوقت نفسه الذي يقاوم فيه التمثيل بالرموز. ولا يمكن اختزال الاختلاف الجنسي إلى مجرد التمييز بين هذا وذاك، أو إلى معايير حاسمة تعزو الأجساد إلى هذا الطرف أو ذاك من محور ثنائي وحيد. فالأطفال لا يُولَدون دائماً ذكوراً أو أناثاً بصورة مطلقة. فهل يجب أن نُصنِّف الرياضيين الأولمبيين، على سبيل المثال، قبل إدراجهم في ألعاب ومنافسات الرجال أو النساء، علماً أنه لم يظهر حتى الآن أي اختبار من شأنه أن يكون معصوماً عن الخطأ لتسوية المسألة في حالات هامشية. وفي بعض الأحيان يتناقض دليل التشريح مع دليل الهرمونات أو الكروموسومات، فلا يبدو أن ثمة مؤشراً واحداً يمكن أن يكون حاسماً.

كان مصطلح جوديث بتلر المفضل هو «الجنس»، الذي يشير إلى جوهر ما، وهدفها من ذلك هو الاحتجاج على اللجوء إلى «الحقائق» البيولوجية لتعارض ثنائي وحيد بوصفه الأساس الذي تستند إليه الهوية. ولكن **الاختلاف**



الجنسي ليس جوهراً، وبالكاد يمكنه أن يشكِّل أساساً أو قاعدة. فالاختلاف هو علاقة وفضاء بين الأشياء، وليس شيئاً في حَدِّ ذاته، ولا حتى حقيقة. وكل ما نعرفه لا يدل على أنه ثنائي بأية حال من الأحوال.

لمّا كان الاختلاف الجنسي حيّاً في التاريخ، فإنه، بطبيعة الحال، يظلّ شرطاً للسياسة الثقافية يُحسَبُ لها حساب، على الرغم من أنه ليس بالضرورة شرطاً مُحدِّداً، وبالتأكيد ليس كأي شيء طبيعي، إذ يُنظَر إلى الطبيعة أن تكون إما إلزامية أو خاملة. فما يمكن فهمه من الاختلاف الجنسي، بوصفه كبتاً أو تنوعاً، يمكن أن نفهمه في الثقافة. ولكن لا يترتب عليه أننا نختلق ذلك الشيء، أو أننا نستطيع من خلال الأداء أو التعبير التخلص منه. إن العلاقة المعقدة بين الذات والكائن الحي الحقيقي الذي يميزنا أيضاً كبشر - والتي لا يمكن فصلهما عن بعضهما - تجعل السياسة النسوية وسياسة الشذوذ لا تقل حتمية، بل تجعلها أكثر صعوبة ليس إلا، وتجعلها تالياً أكثر تطلباً.

ليوتار

في نص لحلقة بحث نُشِرَت لأول مرة في عام ١٩٨٧، يطرح جان-فرانسوا ليوتار السؤال الآتي: «هل يمكن للفكر الاستمرار من دون جسد؟» ومن ثمَّ يستنتج أن الفكر لا يمكنه ذلك، ليس فقط لأننا إذا اعتبرنا اللغة تشكل البرنامج (software) الذي ينطلق منه التفكير البشري فإن الجسد يوفّر العتاد المادي (hardware) الذي لا يمكن لهذا البرنامج أن يعمل من دونه. ويدَّعي ليوتار بالإضافة إلى ذلك أنه يجب علينا أن نُسلِّم بوجود شيء خاص يميز عمليات التفكير البشرية، بما في ذلك العمليات الإبداعية، عن الجهود التي تؤديها ذاكرة الحاسوب، والتي تتسم بالمنطقية والثنائية وفرز البيانات وحل المشكلات. في المقابل يرى ليوتار أن الفكر الإنساني قياسي وتعددي وحَدْسي ومُبتكِر. وحال هذا الفكر كذلك، لأننا **مدفوعون** للانخراط الصعب والقلق



بما لم يُفكَّر به سابقاً، إذ تحفزنا قوةٌ أبعد من المتعة، شعورٌ بـ «النقصان»: «إننا نفكر في عالم من السيناريوهات المكتوبة مسبقاً الموجودة هناك. سَمِّها ثقافةً إنْ شئت. وإذا كنا نفكر، فذلك لأنه لا يزال هناك شيء مفقود في خضم هذه الوفرة» (ليوتار ١٩٩١: ٢٠).

وبرأي ليوتار، وهو بالتأكيد من أكثر الفلاسفة تأثراً بلاكان، تفتقر الثقافة بحَدِّ ذاتها إلى شيء ما دائماً. والمثال النموذجي على هذا الافتقار هو الاختلاف الجنسي، فهو دليل على أننا **جميعاً** غير مكتملين من الناحية التجريبية. فالاختلاف الجنسي ينطوي على شيء ليس ما نحن عليه أو لا نعرفه أو لا يمكننا تجربته. ولا يمكن للآلات ولا لأناس أن يفكروا تماماً بطبيعة هذا الاختلاف، ناهيك عن حله: «لا يمكن للحساب ولا حتى للمقايسة التخلص من البقايا التي يتركها هذا الاختلاف. هذا الاختلاف هو ما يجعل الفكر مستمراً إلى ما لا نهاية، ولن يسمح لنفسه أن يكون موضع التفكير». (ليوتار ١٩٩١: ٢٣).

المقاومة

لا يُعَدُّ الاختلاف الجنسي في حجة ليوتار أصل التفكير، ولكنه مثال على شرطه، ولدى العودة إلى مصطلحات لاكان (كما كان ليوتار نفسه يرغب بالقيام به في مناسبات أخرى)، فإن ذلك الشرط يُفهم في المآل على أنه وعي الثقافة اللاشعوري بالواقع المفقود. وقد نرغب حتى في القول إن غياب الواقع هو الدافع الذي يكمن وراء الثقافة، وهو الذي يحفز مقاومة المعايير التنظيمية للثقافة. فهذا الدافع مُصوَّرٌ باستمرار في الفكر الغربي وكأن ظلمة كهف أفلاطون، أو أرق القديس أوغسطين، أو الخوف عند هوبس، أو السخط المتحضر عند فرويد، أو الرغبة اللاشعورية عند لاكان، هي أسباب التغيير.

في حالة جوديث بتلر، ما ظهر، بادئ الأمر، أنه حلم الحرية حوِّل في الممارسة لأن يكون شكلاً من أشكال الحتمية. وبرأي فِش، تقدم الثقافوية عالماً



يبدو أنه يشبه كثيراً عالم ترومان المسمَّى سيهافن: الآمن ولكن المتصف بالتكرار. بيد أن البنائية الثقافية تفكر من دون الحاجة إلى الواقع، ومن دون الحاجة إلى الشيء المفقود في الثقافة نفسها الذي يجعل التفكير مستمراً إلى ما لا نهاية. إن الإحساس بوجود شيء آخر وراء الثقافة يدفعها ويسحبها للخروج من الشكل المحدد لها، من شأنه أن يسمح لنا بالهروب من الحتمية الثقافية وحلقة التكرار. فعلاقتنا مع العالم قابلة للتغيير: الأشياء يمكن أن تأخذ شكلاً تخالف ما هي عليه الآن. والفجوة بين الثقافة والواقع هي سبب عدم الرضا الذي يدفعنا لأن نرغب بالمزيد دائماً.

إذا كان الأمر كذلك فإن نظرية الثقافة الحالية تواجه مسألة موقع الثقافة نفسها وحدودها. وعلى هذا يعتمد تصورنا للكائنات البشرية وعلاقتهم ليس بالممكنات الجنسية فحسب، بل بالإلزامات السياسية أيضاً في العالم الذي نعيش فيه.





الفصل الثاني

التحليل النفسي ما بعد المثالية

هيغل، لاكان، فرويد

تيلون (Tlön)

في إحدى رواياته الأكثر ابتكاراً وإغاظة، يصف خورخي لويس بورخيس (Jorge Luis Borges) كوكباً تعزو فيه الثقافة بأكملها الأولوية للأفكار. فليس في تيلون أي شيء، ولا تمتلك اللغة في شكلها الأصلي أسماءً لتسمِّي الأشياء. لا يمارس شعب تيلون العلم: ففي عالم يخلو من الأشياء لا توجد قوانين للطبيعة. بل على العكس من ذلك، في الحقيقة: يدين الواقع بوجوده إلى تجسيد فكرة ما. وتعتقد إحدى مدارس التفكير بشأن تيلون أنه يمكن اختزال المستقبل إلى ما يأمل الناس بتحققه، وأن الماضي ليس أكثر مما يتذكرونه. وبناءً عليه، فإن الماضي مرن مثل المستقبل. وإذا سمَّى علم الآثار أدواتٍ وتجهيزات من شأنها أن تثبت وصفه للتاريخ فمن المؤكد أن هذه الأدوات والتجهيزات سوف تظهر في الوقت المناسب. وبالعكس من ذلك، تبدأ المباني القديمة بالانهيار بمجرد أنه لم يبقَ أحد يتذكرها. والفرع المعرفي الأساسي الذي تنتمي إليه رواية تيلون هو علم النفس، في حين لا تُعَدُّ الفلسفة أكثر من فرع من أدب الخيال.



بالنسبة لمعجبي جوديث بتلر وستانلي فِش، لا تبدو تيلون سخيفة إلى الحد الذي نعتقده، فنجاح البنائية الثقافية يعتمد على المصادقة (التي انتشرت على نطاق واسع في الثقافة الغربية عموماً) على نظرة تُعرِّفها فلسفة كوكبنا بأنها مثالية. وللمثالية، أو عزو الأولوية للأفكار، تاريخٌ طويل في الفكر الغربي كطريقة غير مُرضية تماماً من وجهة نظري في التعامل مع الأسئلة المتعلقة بما نعرفه وبما هو موجود.

من السهل افتراض أن ما لا نعرفه غير موجود. فبالنسبة إلى كل المقاصد والأهداف لا يُعَدُّ هذا الافتراض موجوداً إلى أن يفرض قيوداً على ما يمكننا القيام به. كان إسحاق نيوتن (Isaac Newton) يجلس تحت الشجرة عندما سقطت التفاحة، وفسر الحادثة من خلال قانون الجاذبية، لكن العلماء لم يعرفوا إلى يومنا هذا ما الذي يسبب الجاذبية. ولكن هذا لا يعني أنه يمكنهم القفز من برج إيفل بلا عواقب. لقد اعتقد بحَّارة القرون الوسطى أنَّ العالمَ مسطحٌ، ولكن حتى لو اعتقدوا ذلك، فإنهم لن يكونوا قادرين على توجيه سفنهم ليبتعدوا عن حوافه. ولعدة قرون خلت لم يكن المدخنون يعلمون أن التبغ يمكن أن يسبب سرطان الرئة، ولكن عدم المعرفة تلك لم تحمِهم من أخطاره.

تطرح العلاقة بين ما هو موجود وما نعرفه لغزاً فلسفياً. وتغدو المشكلةُ خطرةً في ضوء ميلنا إلى المطابقة بين ذواتنا وذواتنا المفكِّرة. أصرَّ رينيه ديكارت (René Descartes) على مقولة «أنا أفكر إذاً أنا موجود»، فذلك على الأقل ما كان متأكداً منه. وبناءً على هذا الافتراض الذي يبدو راسخاً، شرع ديكارت في بناء نظام كامل من المعرفة بالعالم يمكن الوثوق بها من دون اللجوء إلى سلطة مسبقة. ولكن هذه الثقة في مبدأ الكوجيتو (*cogito*) - الذي لا شك فيه، والذي يمكن تعريفه بأنه الذات الأساسية المفكِّرة التي أنا هي -



يمكن أن تقيد أيضاً معرفتي بالعالم الخارجي المحيط بي. فالافتراض القائل إن أفكار ديكارت قد تبلورت بوضوح ودقة من خلال هذا المبدأ أصبح أمراً بديهياً وثابتاً: فما يعتقد الكثير من الناس أنني هو ليس سوى وعيي وحريتي في أن تكون لديَّ آرائي الشخصية، وأن أقوم باختياراتي وأتَّبِع منطقها. ولكن ما يدعو للمفارقة هو أن هذا الوعي يمكن أن يصبح أيضاً نوعاً من السجن، فيعزلني عن أي يقين عندي تجاه العالم الخارجي.

في غضون جيل أو نحو ذلك من ديكارت، بدأ جون لوك (John Locke) بالتعبير عن تشاؤم واضح حول ما إذا كانت الطريقة التي يظهر بها العالم في الوعي متوافقة مع العالم كما هو في الواقع. فقد كان يعتقد أننا نلتقي بالأشياء من خلال تجربة الحواس، ولكن إلى أي مدى يمكن أن نثق بأحاسيسنا؟ لقد أثبت كل من المجهر والتلسكوب في زمن لوك أننا نغفل عن أشياء كثيرة عندما ننظر بالعين المجرَّدة. فماذا لو كانت حواسنا الأخرى محدودةً كذلك؟ وإذا كان الوعي هو الموضع الذي نعثر فيه على أنفسنا، فكل ما نكون متأكدين منه هي الطريقة التي تجعل الأحاسيس من نفسها ظاهرةً للوعي. ويتذمَّرُ لوك من أن جُلَّ ما نستطيع الاعتماد عليه هو **فكرة الإحساس** بالشيء، البعيدة كثيراً عن شعورنا باليقين تجاه الشيء نفسه، أو تجاه ما إذا كان ما نعرفه متوافقاً مع الطريقة التي توجد بها الأشياء.

وبعبارة أخرى، ليست نظرية المعرفة، أو دراسة ما يمكن معرفته، هي نفسها الأنطولوجيا أو نظرية ما هو موجود. أمْ إنها كذلك؟ كيف يمكن أن تكون هناك نظرية لما هو موجود في ضوء قيود الوعي؟ وإذا لم تكن لدينا أيَّة معرفة مؤكدة لأي شيء موجود، فكيف لنا أن نكون على يقين من أنه موجود فعلاً؟

إذا كانت الأنطولوجيا مزعزعة إلى هذا الحد، فماذا عن نظرية المعرفة نفسها؟ هل يمكن أن تكون هناك دراسة لما يمكن معرفته عندما يبدو الأمر كما لو أنه ليس من الممكن معرفة أي شيء يقع خارج عقولنا؟



كانط مقابل هيغل

بعد مواجهة هذه الحجج التي بدت وكأنها تدور في حلقات مفرغة، استنتج عمانوئيل كانط (Immanuel Kant)، الذي يمكن عدُّه أعظم فلاسفة عصر التنوير، أنه يجب أن يكون ثمة تمييز بين ما نعرفه وما هو موجود. فمن وجهة نظر كانط، يمكننا أن نعرف الأشياء فقط كما تظهر لنا، أي ضمن إطار من المعرفة أوجدناه بأنفسنا، ويكمن خلف المظاهر عالم الأشياء في ذاتها الذي لا يمكن لمعرفتنا الوصول إليه أبداً.

وفي الجيل الذي تلاه رفض جورج فيلهلم فريدريش هيغل (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) الإقرار بهذه النظرة التشاؤمية بشأن القيود المفروضة على المعرفة الإنسانية. ومع التفاؤل الذي لا حدود له في مطلع القرن التاسع عشر إزاء ما كان ممكناً، طوَّرَ هيغل نظاماً لا يفرض أية قيود على ما نحن قادرون على معرفته، شريطة أن يكون الموضوع النهائي للمعرفة هو الوعي نفسه.

وسمَّى هيغل نقطة البداية التي انطلق منها «التيقّن الحسيّ»، وهو وعينا على مستوى الحواس بالوجود المحض للأشياء في العالم. ويبدو هذا التيقن الحسي أنه مباشر، ولكن من حيث التطبيق يُوضِّحُ هيغل أنه يعتمد على الفصل بين الذات العارفة وموضوع المعرفة، أو بين الذات والآخر. ويعتقد هيغل في الوقت نفسه أن البشر تحفزهم الرغبة في التخلُّص من التعارض بين الذات والموضوع بهدف إلغاء آخرية الآخر. ونتيجةً لذلك، يَحِلُّ الإدراكُ محل التيقن الحسي بوصفه وسيلةً لاحتواء هذا «النفي»، أو التوفيق بين النقيضة التي ظهرت بين الذات وموضوعاتها المعرفية. وهكذا تصبح المعرفة مسألة إدراك.

بيد أن الإدراك ليس أكثر من إدراكي أنا، أو الإدراك الموجود في ثقافتي. كان هيغل تاريخانياً، يرى أن المعرفة مرتبطة بالثقافة، وما يمكن معرفته يختلف بوضوح من لحظة تاريخية إلى أخرى، غير أنه كان يعتقد



أيضاً أن التاريخ قد تكشَّفَ بصورة تدريجية حتى وصل إلى عصر التنوير واللحظة التي ظهر فيها عمل هيغل نفسه. وللمرة الأولى، وفَّر التنوير إمكانية المعرفة الكلية التي تكون موثوقة أكثر من مجرد الإدراك، إذ يكشف الفهمُ العقلاني عالماً وراء العالم الذي ندركه، عالماً، لا يُدرَك بالحواس، من الأشياء التي تظهر في الوعي (الكلي، العقلاني).

ويصرُّ هيغل على أن كانط، وبسبب توقفه عند هذه النقطة في حجته، افترض أن الوجود الحقيقي للأشياء لا يمكن معرفته، ولذلك كانت خطوة هيغل التالية حاسمة، فقد قام بتحويل الوعي إلى موضوع المعرفة الخاص به، فالوعي المستنير والعقلاني والكلي هو وعي العالم كما هو؛ فالعالم مرادفٌ لوعيه بذاته. وفي هذه الظروف لا يمكن أن يكون ثمة فشل في التوافق بين الوعي والأشياء في ذاتها. "فالعقل هو يقين الوعي موجود في الوعي بأن كل ما حولنا واقع... و«الأنا» التي تُعَدُّ شيئاً بالنسبة لي هي الشيء الوحيد، وهي الواقع كلُّهُ وكل ما هو موجود» (هيغل ١٩٧٧: ١٤٠).

وحينما يَعْرِفُ الوعيُ العقلاني ذاته تماماً، يصبح هو الآخر بالنسبة لنفسه، موحِّداً الذات مع الآخر من دون إلغاء الاختلاف بينهما، فإن العقل يصل إلى مستوى ما يسميه هيغل **[جايست]** (*Geist*)؛ وليس لهذه الكلمة الألمانية ما يعادلها بالضبط في اللغة الإنكليزية، ولكنها تُترجَمُ بمعانٍ مختلفة على أنها «عقل» أو «روح». ويؤكد هيغل أن «العقل هو الروح عندما يدرك أن كل ما حوله حقيقي ويرتقي يقينه إلى مستوى الحقيقة، ويدرك أنه أصبح بمنزلة عالمه الخاص به، وأن العالم قد أصبح عالمه» (١٩٧٧: ٢٦٣).

المثالية

لن يكون هناك إلا عدد قليل جداً من الفلاسفة اليوم على استعداد لمشاركة هيغل في ثقته بالعقل الكلي وقدرة الوعي الناتجة عنه على احتواء الحقيقة ومن ثمَّ تشكيلها. ودعا هيغل نظامَهُ الخاص به بالمثالية المطلقة



من حيث إنه أعطى الأفكارَ سيادةً وسلطة مرجعية، وادَّعى أن هذه الأفكار قادرةٌ على إيصال الحقيقة. وبوصفها فلسفةً، ترى المثالية أن الأفكار هي الحقيقة المطلقة.

وبصورة بديلة، يمكن أن يُفهَم إدراج هيغل للعالم في الوعي بأنه يمحو العالم مثل أي شيء، أكثر من كونه مجرد فكرة، وبذلك فإنه يلغي الواقع. وحتى لو أقرَّ بعضُ الفلاسفة بنظام هيغل الآن، فإن تأثير هذا النظام ملموس في المثالية المنتشرة على نطاق واسع التي تربط بين عدد من المنظِّرين الثقافيين المؤثرين مثل جوديث بتلر وستانلي فِش. فما النداء المستمر لنظام فلسفي يصعب جداً تفسيره، ويبدو أنه سمة مميزة جداً لعصره؟ وفي نهاية الأمر نجد أن اللحظة التاريخية عند هيغل اختلفت كلياً عن لحظتنا حينما قوَّضت فظائعُ الحربين العالميتين وأشكال القمع التي مارستها تحت اسم الشيوعية الإيمانَ بالتقدم. وفي ضوء تلك الحوادث، ما الأدلة الموجودة على أن الحضارة تتقدم باتجاه الوعي العقلاني والكلي؟ لقد أظهر القرن الحادي والعشرون حتى الآن انقساماتٍ جديدةً نشأت بين الأصوليات المتجذِّرة على ما يبدو في اختلافات ثقافية لا يمكن التوفيق بينها، في اللحظة التي يواجه فيها الغرب العنف الإسلامي المتطرِّف ليس بالدبلوماسية، ولا حتى بمحاولة جادَّة لتحليل أسبابه، وإنما بالقنابل والقصف.

يكمن نداء المثالية، في اعتقادي، في إكمالها للمشروع الديكارتي، فتتحول بسهولة مقولة «أنا أفكر، إذاً أنا موجود» لتصبح «أنا أفكر، هذا ما يهم». وتبقى عبارة «أنا أفكر» افتراضاً أشعرُ بأنني متأكد منه مهما تغيَّرَ العالمُ من حولي. وعلاوةً على ذلك، تؤكد المثالية سيادةَ الذات، فـ «أنا هو أنا»، وهذا يعني أن «الأنا» التي هي موضوع لي هي الموضوع الوحيد، وهي الحقيقة برمتها وكل ما هو موجود» (هيغل ١٩٧٧: ١٤٠).



ثنائية العقل والجسم

لمّا كانت ثنائية العقل والجسم تعيد لنا الطمأنينة على غرار المثالية في عالم غير يقيني، فإن هذه الثنائية تعتمد على فصل جوهر البشر عن أجسامهم وعن العالم الذي يعيشونه. حصل ديكارت على يقينه بأنه موجودٌ ككائن مفكر، اعتماداً على التمييز الجذري بين الكوجيتو (الأنا المفكِّر) وكل شيء آخر. فيقول إن بإمكانه أن يتصوَّر أنه لا يمتلكُ جسماً، وأنه لا يوجد ثمة عالم أو مكان يوجد فيه، ولكنه على الرغم من ذلك لم يتمكن من الزعم أنه لم يكن يفكر أو يشك أو يتصوَّر، وتالياً:

«عرفتُ من هذا أنني جوهر كل ماهيته أو طبيعته ليست إلا أن يفكر، ولأجل أن يكون موجوداً فإنه ليس في حاجة إلى أي مكان ولا يعتمد على أي شيء مادي. بحيث إن هذه «الأنا» - النفس التي بها أكون - متمايزة تمام التمايز عن الجسم». (ديكارت ١٩٨٨: ٣٦)

وهذا التمييز بطبيعة الحال مفهوميّ، فلا ينكر ديكارت في نهاية الأمر وجود الجسم والعالم الذي يجدُ الجسم نفسَهُ فيه. وسوف تمُرُّ الحجة بعدة مراحل، بما في ذلك قضية وجود الله، الذي لن يقوم بالتأكيد بخداعنا بشأن أسئلة كهذه، من أجل الاعتراف أن الجسم موجودٌ وأننا مرتبطون به على نحو وثيق جداً، لدرجة أننا نشكِّلُ معه كياناً واحداً، بل ما هو أكثر من ذلك وهو أن ثمة أجساماً أخرى ربما مثل جسمنا وعالماً مادياً يحتويها. ولكننا قد نكون مخطئين حيال قضايا كهذه. فالتفكير لوحده يبقى يقينياً؛ والعقل والمادة جوهران مختلفان.

شكَّكت الكثير من المناقشات اللاحقة في مجال الطب والعلوم الاجتماعية في قيمة التمييز المفهومي الذي نتصوره بين العقل والجسم. وربما سيعطي الطب النفسي أولويةً للعقل في عالمنا الأكثر علمانية، ولكنه سوف يسمح أنْ تؤثِّرَ حالَتُهُ في الجسم. وسوف تؤكد البيولوجيا الاجتماعية على الأرجح على اتصالية بين الأجسام البشرية وأسلافها الحيوانية، وسنرى عمليات التفكير عندنا متأثرةً بأصلنا التطوري. ومن دون أن ننسب أية سلطة



نهائية لأي من هذه التخصصات المعرفية، فإن من السهل أن نرى من خلال المقارنة إلى أي مدى سوف تُسلِّم فلسفة ديكارت في القرن السابع عشر بوجود كون مسيحي فوق طبيعي. في الواقع، يصرُّ ديكارت على أن روحه حتى لو كانت بلا جسم فإنها «لن تفشل في أن تكون كيفما يكون» (٣٦)، وليس كلُّ مَنْ في القرن الحادي والعشرين سيوافق على هذا الرأي، ولكن ياللأسف، يرى الكثيرون منا أن الموت يضع حَدَّاً لكل من الكوجيتو والجسم، ويضع حَدَّاً كذلك لأي تمييز في الجوهر مفترض بينهما.

إن الأشياء التي وجدها ديكارت ثانوية استغنى عنها هيغل في نهاية الأمر، أو على أقل شملها ضمن أشياء أخرى. وقد بَيَّنَ نظامه ارتقاء العقل من الوعي الحسي بالعالم إلى المعرفة المطلقة التي تُعَدُّ بمنزلة وعي ذاتي خالص. فالشيء يتغيَّر حينما يصبح موضوعاً للمعرفة. وحينما يُكيِّفُ الوعي نفسَهُ مع الموضوعات، فإنها بدورها تصبح مكونات هذا الوعي (هيغل ١٩٧٧: ٥٤-٥٥). ويتلاشى العالم الحالي والفعلي ليغدو عالماً من الفهم فائق الإحساس (٨٧-٨). وفي المآل، يعرف العقل الماهيات فحسب، فإننا «لا نستطيع التحدث، بالمعنى الدقيق للكلمة، عن أشياء على الإطلاق» (١٤٣).

وفي الوقت نفسه، تختفي أيضاً خصوصية الذات الفردية. وفي خطوة تذهب الى أبعد من ثنائية العقل والجسم عند ديكارت، يُدْخِلُ هيغل الوعي الشخصي في المنطق الكلي ومن ثمَّ يمحوه. وبعد اعترافه، كما فعل ديكارت، أن التجربة الفردية مُعرَّضةٌ للخطأ، يموضع هيغل المعرفة المطلقة في كليّة تستلزم «تخارج هذه «الأنا» الجزئية وتلاشيها» (٣٠٨).

اللغة

كيف تُنجَز هذه المأثرة الاستثنائية؟ عن طريق اللغة. حتى لو لم يَعُد نظام هيغل في مجمله يبدو مقنعاً، فقد أثبتت استبصاراته الفردية أنها مؤثرة للغاية، وكانت لتعليقاته على اللغة انعكاسات على الثقافوية وما بعد البنيوية على حَدٍّ سواء.



إن اللغة عند هيغل ما هي إلا وسيلة للهروب من سجن الوعي الفردي، وهي أيضاً مصدر الثقة بأن المعرفة الكلية ممكنة. لنفترض أننا عدنا إلى التيقن الحسي وخاصيته المباشرة والظاهرية، كيف يمكن لنا أن نسجِّلَ التجربة، وأن نُدوِّنَ خصوصية رؤية شجرة معينة؟ سنفعل ذلك باستخدام كلمات مثل «هذه» الشجرة و«هنا» و«الآن». ولكن هذه الكلمات نفسها لا زالت تُطبَّق في أماكن أخرى عندما تكون اللحظة قد مرَّت. وعندما نحوِّلُ انتباهنا عن الشجرة باتجاه المنزل المقابل، وعندما تغرب الشمس، فإن كلمة «هذا» يمكن أن تشير إلى المنزل، وكلمة «هنا» تشير إلى المكان الذي أقف فيه وأنظر منه، وكلمة «الآن» سوف تشير إلى وقت الظلام. فالكلمات «هذا»، و«هنا»، و«الآن» يمكن أن تنطبق على أي عدد من الأشياء (هيغل ١٩٧٧: ٥٩-٦٥). تلك هي خاصية التعميم في اللغة، إذ يقول هيغل إنه مهما حاول أن يكون خاصاً ومنفرداً في وصف «هذه القصاصة من الورق» فإنه يجد نفسه يسميها، ولكن اللغة لا يمكنها أن تصل إلى وصف «هذا» الشيء الحسي، ولمّا كانت «كل قصاصة من الورق» هي «هذه القصاصة من الورق»... فإنني لم أنطق إلا بما هو كلي دائماً» (٦٦).

تتعامل المعرفة إذاً بالكليّات، وتنفي جزئية الإحساس لصالح الكليّة. ما الذي نعرفه عن الملح؟ إن كل ما نعرفه هو أنه أبيض ولاذع وحُبيبي الشكل... وهذه خصائص عامة تختلف عن بعضها بعضاً، في حين قد تشترك هذه الخاصية أو تلك مع السكر أو الرمل، فلم تَعُد هذه المعرفة منفردة وشخصية وخاصة، ولكنها مشتركة، بصورة كلية كما يقول هيغل.

ولكن ياللأسف ثمة ثمن يُدفَع لمجتمع العقول النيِّرة بأن هذا ما يصبح متوفراً؛ ولأن اللغة تقيد ما يمكن قوله، فلم يَعُد بوسعنا أن نقول ما نعنيه، فنحن نشرع في تسمية تجربة جزئية، ولكن اللغة تُصِرُّ على تعميم هذه التجربة. يقول هيغل:



«لمّا كان الكلي هو [المحتوى] الحقيقي للتيقن الحسي، واللغة تعبّر عن هذا [المحتوى] وحده فحسب، فليس من الممكن أبداً بالنسبة لنا أن نقول، أو حتى أن نُعبِّرَ بالكلمات، عن الكائن الحسي الذي **نعنيه**». (هيغل ١٩٧٧: ٦٠).

لا تسمح لنا اللغة بالوصول إلى فرادة الأشياء، إذ إن لها «طبيعة إلهية تتجلَّى في أنها تعكس مباشرةً معنى ما يقال، وتُحوِّله إلى شيء آخر، وتالياً لا تسمحُ لما هو مقصود **أن يُوضَع في كلمات** أبداً». (٦٦).

بيد أن ثمة ما هو أسوأ من ذلك، فاللغة تجعل الأشياء بعيدة المنال، ولكنها - كما لو كانت تقوم بالتعويض - تُمكِّن الوعي من التعرُّف على نفسه والتواصل مع الآخرين، ولهذه اللغة تأثير أكبر يتجلَّى في وضع الذات في فرادتها التي تكون بعيدة المنال أيضاً، فليس للفردانية سوى «وجود خيالي» (٢٩٨). وتندمج هذه الذات الفريدة بوجودها الحقيقي مع ذاتٍ كلية تدخل في حقيقة من نوع جديد.

وما يدعو للمفارقة هو أن اللغة هي التي تسمح للذات أن تكون موجودة في اختلافها عن الذوات الأخرى، ولكن هذا الاختلاف نفسه يختفي مباشرةً مرة أخرى في العمومية التي تميز اللغة: «في الكلام، يأتي وعي الذات باعتباره **فردانية منفصلة ومستقلة** على هذا النحو إلى حيز الوجود، بحيث يكون هذا الوعي موجوداً من أجل الآخرين. وإلا فإن «الأنا»، أي هذه «الأنا» الخالصة، لن تكون موجودة، ولن تكون **هناك**... اللغة... تحتوي على هذه الأنا في نقائها، فهي الوحيدة التي تُعبِّرُ عن «الأنا»، عن «الأنا» في حَدِّ ذاتها. وهذا الوجود **الحقيقي** للأنا، باعتباره وجوداً حقيقياً، هو نوع من الموضوعية التي تحتوي في داخلها على الطبيعة الحقيقية للأنا. فـ «الأنا» هي هذه «الأنا» الجزئية - ولكنها «الأنا» **الكلية** على قدم المساواة، وظهورها هو أيضاً تخارج هذه الأنا الجزئية وتلاشيها» (٣٠٨).

إذاً، لا يوجد أي خيار، ففي تقدير هيغل لا يكون العقل الصامت والحدسي موجوداً كوعي ولا يحقق وجوده أيضاً إذا كان منعزلاً. وعلاوةً على ذلك،



لا يمكن لهذا العقل أن يتواصل مع الآخرين. يقول هيغل إن «الأنا» التي تُعبِّرُ عن نفسها «إما أن تكون **مسموعة** أو **مُتصوَّرة**؛ ولكن في الوقت نفسه حقيقة كونها **مسموعة أو مُتصوَّرةِ** يعني **أن وجودَها الحقيقي يمّحي**» (٣٠٩).

الثقافوية

إن هذا التناقض، سواء كان مستمداً مباشرةً من هيغل أم من رؤى الكتَّاب الآخرين لهيغل بعد أن تم تعديله من خلال التطورات اللاحقة، هو نقطة البداية، كما يبدو لي، للبنائية الثقافية (cultural constructivism). فالهوية تحددها الثقافة، وأنماط القراءة تُعرِّفها المجتمعات التفسيرية؛ والحقائق، على غرار القيم، هي بناءات سياسية واجتماعية، حيث تُضفى المادية على الأجساد بتأثير أفعال الكلام. ويترتب على ذلك أنه بمشاركتنا في الثقافة كما نفعل، نفقد فردانيتنا في شكل حتمية ثقافية ليس لديها، في النهاية، طريقة لتفسير المعارضة، بالطريقة نفسها التي تتيح بها للواقع أن يحظى بأي موقع مستقل.

إن مثل هذه القناعات الثقافوية تعيد إنتاج مثالية هيغل بالإضافة إلى رؤاه؛ فالعالم موجود بالنسبة لنا بوصفه فكرةً أساساً، ولا يُقدِّم أيَّة قرارات مهمة، ما عدا وجوده بصورة «**طلب للغة وفيها**، «فهو كيان... يدعو لأن يُشرَح ويُوصَف ويُشخَّص» (بتلر ١٩٩٣: ٦٧). تكرر جوديث بتلر بوضوح ما قاله هيغل عندما تصرُّ على أن الجسد ليس «أنطولوجياً في ذاته بحيث يصبح متاحاً فقط من خلال النفس»، وتتابع قولها إن «هذه الصياغة الكانطية تتطلب إعادة صوغ... في لغة ظاهراتية أكثر، بوصفها صياغةً خيالية» (٦٦). فكتاب **[فنومنولوجيا الروح]** (*Phenomenology of Spirit*) هو الكتاب الذي أنكر فيه هيغل فكرة كانط عن الأشياء في ذاتها، وعَرَّفَ الوجود الحقيقي للذات الجزئية بأنه «خيالي».

إذ تعي كل ما عَلَّمَنَا إياه القرنُ العشرون حول عدم قابلية اختزال الاختلاف الثقافي، ترفض الثقافوية اقتناع هيغل بالتنوير ومفاده أن المعرفة المطلقة ممكنة كحقيقة كلية. ولكن تبقى التاريخانية التي طرحها، وكذلك

مثاليته، مع تأثيرها المتمثل بحذف الواقع. فلا يؤثر فينا أي شيء يقع خارج الثقافة، أي ليس ثمة تأثير لأي شيء لا يمكننا تسميته.

المقاومة

ونتيجةً لذلك، لا تسمح الثقافوية إلا بحيز صغير للمقاومة. فعلى سبيل المثال، أكد نقدٌ شائع للتاريخانية الجديدة في القرن العشرين ميله إلى عَدِّ كل الحوادث إسهامات في بقاء النظام الاجتماعي القائم. والثقافة المتجانسة التي تعرِّفها لا تتيح حيزاً للمعارضة (بيلسي ١٩٩٩: ١٥-١٨). وبدلاً من ذلك، تقدم الثورات الثانوية ببساطة مناسبات لتوسيع السيطرة الاجتماعية، مثلما تجيز الجريمة للشرطة أن تُوسِّعَ نطاقها.

وغالباً ما يُنسَب هذا الرأي بصورة خاطئة إلى ميشيل فوكو الذي كان موقفه المُعلَن أكثر تعقيداً من ذلك، فالمقاومة بالنسبة لفوكو نتيجة لازمة وضرورية للسلطة، أي أن المقاومة ليست عذراً للسلطة أو حليفاً لها، وإنما البديل عنها الذي يُميِّزُها أو يُعرِّفُها. وإذا كان المعنى يعتمد على الاختلاف، فإن السلطة غير مُدرَكَة بالحواس وغير مفهومة كسلطة حينما تُستثنى منها المقاومة. وأن تكون العلاقات الاجتماعية كلها هي أيضاً علاقات سلطوية يعني إمكانية النضال وليس الاستسلام التلقائي (فوكو ١٩٧٩: ٩٥-٦).

ولكن، إذا كان أداؤنا الاجتماعي محدداً من خلال الثقافة، فكيف تكون المقاومة ممكنة؟ تكون بطريقتين، الأولى هي أن القيم الاجتماعية تتناقض مع بعضها بعضاً: فالالتزام بحقوق الإنسان، على سبيل المثال، يتعارض مع رُهاب الجنسية المثلية (homophobia). وحينما تتفعَّل المنافسة بينهما في المجتمع، فإن أحد الجانبين سوف يسود. أما في الطريقة الثانية فإن الرغبة اللاشعورية التي تشكَّلت في مكان الواقع المفقود تتناقض مع تعليمات النص الثقافي نفسه، وتشد في الاتجاه المعاكس نيابة عن القوى الأخرى. وهذه القوى تتعقَّب في الكائن الناطق معالِمَ الخسارة وتجعل نفسها واضحةً عبر عدم الرضا أو عدم الراحة.



التحليل النفسي

يقدِّم التحليلُ النفسي طريقةً مختلفة تماماً لتعليل نظرية هيغل القائلة إن اللغة تمحو الوجود الحقيقي «للأنا» الجزئية. يناقش جاك لاكان هذه المسألة في مقالته «دلالة القضيب» (The Signification of the Phallus)، وهي المقالة التي كثيراً ما ضايقت مؤيدي الحركة النسوية بحق أو بلا حق. وإذا وضعنا جانباً للحظة مشكلة التمركز حول القضيب (phallocentrism)، فيمكننا أن نرى كيف يتناول لاكان قصة هيغل بشيء من الاختلاف.

يقترح لاكان أن اللغة تُخضِعُ عالمَ الأشياء إلى تأثيرها، ويستخدم هنا مفردات سوسير، فيقول: «للدال وظيفة نشطة تتمثل في تحديد تأثيرات معينة يظهر فيها القابل للدلالة خاضعاً لعلامة الدال من خلال صيرورته مدلولاً عبر ذلك الشغف» (لاكان ١٩٧٧: ٢٨٤).

وبعبارة أخرى، تختزل اللغةُ عالمَ الأشياء - الذي لا معنى له في حَدِّ ذاته ولكنه قادر على حمل دلالة [أي «القابل للدلالة»] - إلى معانٍ. ونتيجةً لذلك، يتحوَّل البشر إلى «مادة» اللغة بحيث «نسمع فيهم» أو «يتردد فيهم صدى» «العلاقة بالكلام» (٢٨٤). وهذا يعني أنه يمكن سماعهم وإدراكهم؛ فالطفل الذي يخضع بهذه الطريقة للمعاني المتاحة يمكن أن يقوم بمطالب، ويحدد الاحتياجات التي تختبرها الكائنات الحية كلها، فيطلق على هذه الاحتياجات أسماء مثل الجوع أو العطش أو تأثيرات دبوس ضائع في موضع غير مريح.

ولكن، كما هي الحال عند هيغل، هناك ثمن يُدفَع. وبقدر ما تأتي اللغة دائماً من شيء خارجها، من الآخر كما يقول لاكان، فإن هذه المطالب تعود إلينا «مغرَّبةً أو مستلبة» (٢٨٦). وبما أننا نقترض من نظام الاختلافات القائم والمُعتمِد على صياغات الناس الآخرين، فإننا لا نستطيع أن نقول بالضبط ما نعنيه؛ فاللغة تُعمِّم كل شيء، لدرجة أن طلب الطفل يصبح مُعمَّماً مثل طلبه أن يكون محبوباً، فالطلب «يلغي خصوصية كل ما يمكن أن يُمنَح عن طريق تحويله إلى دليل على وجود الحب» (٢٨٦).



حتى الآن، تشير المفردات إلى كل من هيغل وسوسير، ويمكن أن يُرى النموذج على أنه رؤية تحليلية نفسية بصورة خاصة لتفسير تأثيرات اللغة عند هيغل. ولكن ذلك تتبعه خطوة تُحدِثُ فرقاً كبيراً: «فمن الضروري، إذاً، أن الخصوصية التي ألغيت بهذه الطريقة يجب أن تظهر مرة أخرى ما وراء الطلب... فمن خلال عكسٍ لا يُعَدُّ ببساطة نفياً للنفي، تنبثق قوة الخسارة الكاملة من بقايا الاندثار أو الإلغاء». (٢٨٦-٧).

ليست الاحتياجات المفقودة هي التي تظهر من جديد وراء نطاق الطلب، بل الرغبة اللاشعورية. فإلغاء الوجود الملموس والواقعي لا بُدَّ أن يترك بصمته. ويمكن أن نرى البشر الآن أنهم «منسوجون»، (٢٨٤) مركَّبون من الكائنات الناطقة التي يصيرونها ومن الكائنات الحية الحقيقية التي يبقون على هيئتها، ولكن لم يَعُد بإمكانهم الوصول إليها.

فاللاوعي ليس شذرة من الواقع المفقود، ولا حتى مجرد عكسٍ للإلغاء الأول، وإنما أثر متبقٍّ من بقايا لإزالة الذي يظهر كنقص. وفي حين أنه لا يوجد شيء مفقود في الواقع، يظهر هناك غياب على مستوى الدال، وبعبارة أخرى، على مستوى اللغة والثقافة. فهذا الغياب، أو النقص فيما سمَّاه لاكان النظام الرمزي، يحدد موقع ما هو مكبوت، والموقع الذي لم يَعُد الكائن الناطق قادراً على الوصول إليه كونه مخفياً عن الوعي.

وهذا النقص هو من النوع الذي لا يمكن استدراكه أو ملؤه. فالرغبةُ ليست في النهاية رغبةً **بشيء ما** أو **شخص ما**، مهما سمَّت هذه الرغبة نفسها بأسماء مثل الحب (ونتيجته اللازمة، الكراهية). إن تعاقب موضوعات الرغبة التي تقدِّم نفسها أنها قابلة للإشباع، ليس أكثر، من بدائل على مستوى الطلب، كما يقول لاكان، لـ «موضوع» أقل وضوحاً تماماً؛ فمهمة المحلِّل النفسي هي توضيح الرغبة اللاشعورية التي لا يقصدها في وعيه ولا يعترف بها الشخص الذي يتم تحليله.

لذا، لا يُعَدُّ رفض لاكان لثنائية العقل والجسم «كلانيّة» مرحة يتفق فيها العقل مع الجسم أو يُعاد دمجهما، ولا يُرى هذا الرفض بأنه رؤية مسترخية

يعيش فيها العقل والجسم جنباً إلى جنب في وئام تام. وهذه بالتأكيد ليست عودةً إلى الطبيعة والبيولوجيا بإعادة موضعة ماهية الإنسان في الجسم. بل إن العلاقة بين الكائن الحي والإنسان المحفَّز الذي يتحوَّل الكائن الحي إليه فيما بعد - تحت رحمة الدوافع التي لا يبدو أن لها أصلاً أو تفسيراً في الوعي العقلاني - هي تحديداً اللغز الذي يسعى التحليل النفسي إلى حله.

ويسرع لاكان في الإصرار على أن رؤيته ليست شكلاً من البنائية الثقافية، فيقول: «ينبغي توضيح أن هذا الإثبات لعلاقة الإنسان بالدال بحَدِّ ذاته ليس له علاقة بموقف «ثقافوي»... لا يتصل الأمر بمسألة العلاقة بين الإنسان واللغة بوصفها ظاهرةً اجتماعية» (٥-٢٨٤). وبعبارة أخرى، يهتم التحليل النفسي بالخسارة الحتمية التي تكون نتيجة للعلاقة البنيوية بين اللغة والذاتية، بغض النظر عن محتوى اللغة الذي يتناوله، ولا يهتم ببساطة بنسخة تاريخية أو ثقافية معينة لهذه العلاقة. وبناءً عليه، فإن الرغبة اللاشعورية التي تظهر بنيوياً بدلاً من تلك الخسارة لا تتصل من هذا المنطلق بالثقافة، على الرغم من أن تعاقب موضوعات الرغبة - التي يمكننا **تسميتها** قادرةً على أن تجعلنا سعداء - مُعرَّفٌ ثقافياً.

بيد أن هذا لا يعني أن التحليل النفسي ليس لديه تعليق على لحظتنا التاريخية الخاصة بنا، بل على العكس تماماً. يتحسَّرُ لاكان بوجه خاص على الثنائية الديكارتية التي يبدو أن الحس المشترك يُسلِّم بها. ويبدأ لاكان إحدى مقالاته المبكرة بالتأكيد أن تجربة التحليل النفسي «تقودنا إلى معارضة أية فلسفة تصدر مباشرة من الكوجيتو» (١: ١٩٧٧). ويسمي لاكان لاحقاً الوعي المتسامي أنه مصدر **الغطرسة** (*hubris*) في الثقافة المعاصرة: «مع ذلك، من الصحيح أن الكوجيتو الفلسفي هو في مركز السراب الذي يجعل الإنسان الحديث متيقناً من كونه على طبيعته حتى في أعماق شكوكه حول نفسه، وحتى في عدم الثقة التي تعلَّمَ ممارستها ضد مصيدة حب الذات» (١٦٥). ويُشكِّلُ هذا السراب أيضاً الجانب الآخر للثقافوية، والقناعة بأنه يجب علينا، بوصفنا ذوات ثقافية، أن نكون الأصل الجمعي لكل جوانب حالتنا الخاصة.

وفي مثال الاختلاف الجنسي الذي حددناه، لخَّص تشارلز شيبردسون تماماً الانغماس الذاتي للبنائية المعاصرة: «ليس الاختلاف الجنسي مؤسسةً إنسانية، وإذا كنا في نظرياتنا ندَّعي أنه مجرد بناء اجتماعي آخر اخترعه مجتمع معين (مثل الديمقراطية أو المسيحية)، ألا نؤيد بذلك عن غير قصد المفهوم الإنسانوي (أو النرجسي) القائل إن «الإنسان صانع الأشياء كلها»؟ (شيبردسون ٢٠٠٠: ٩١).

«آنا و.»[١]

إلى أي مدى تكون الثقافة ذات سيادة؟ وإلى أي مدى نطيع النص الثقافي؟ ثمة العديد من قصص المقاومة، ولكن لا أحد يَقُصُّها أفضل من سيغموند فرويد، الذي كانت حالاته التاريخية تضاهي قصص التحري التي كان يستمتع بقراءتها. وبوضوح يروي النص الافتتاحي للتحليل النفسي بعنوان **دراسات في الهستيريا** (*Studies on Hysteria*)، المشكلات التي عانت منها إليزابيث فون آر التي كانت تشعر بألم في فخذيها من دون أي سبب عضوي؛ أو حالة لوسي آر، المربية الإنكليزية، التي فقدت حاسة الشم وهي في الرابعة والعشرين من عمرها، ولكنها كانت تهلوس برائحة حلوى البودنغ المحترقة. بيد أنه من وجهة نظر التحليل النفسي الذي تحدَّى ثنائية العقل والجسم، فضلاً عن قدرة مقاومة النص الثقافي، فإن أكثر الحالات التاريخية المبكرة إثارةً للاهتمام هي على الارجح حالة «آنا و.»، إذ لم تكن حالتها من حالات فرويد إطلاقاً، بل بحث لشريكه في تأليف الكتاب، جوزيف بروير، على الرغم من أن فرويد أضاف ملاحظاته لاحقاً، ورأى بوضوح تاريخ آنا كعلامة فارقة في تطور التحليل النفسي.

---

(١) «آنا و.» (Anna O.): اسم مستعار لمريضة عالجها جوزيف بروير ونشر دراسته عنها في كتابه [**دراسات في الهستيريا**] بالتعاون مع سيغموند فرويد. (المترجم).



في عام ١٨٨٠ أصيبت آنا بسعال مستمر واضطرابات شديدة في الرؤية وبشلل في الذراع اليمنى والساقين وشلل جزئيّ في عضلات الرقبة. ولم يكن بمقدور الطب التقليدي توضيح هذه الأعراض الفسيولوجية، فبدا أن هذه الحالة غير قابلة للتفسير عند امرأة شابة تبلغ من العمر إحدى وعشرين سنة وكانت تتمتع من قبل بصحة سليمة تماماً. وعلاوةً على ذلك، رافقت هذه الحالة أمزجةٌ متناوبة، ففي إحدى الأمزجة كانت تعسةً وقلقة، ولكنها كانت باستثناء ذلك طبيعية إلى حد ما، ومتعاطفة ولطيفة بصورة مميزة، وفي مزاج آخر كانت «مشاكسة»، كما قالت بنفسها، تَعْرِضُ «نفسها السيئة» (فرويد وبروير ١٠١، ١٩٧٤: ٧٦). كانت نفسُهَا السيئة تسيء التصرُّف وتلقي الوسائد على الناس وتُمزِّق أزرار أغطية فراشها. وبعد هذه الوقائع، التي سمتها آنا «غيابات»، لم تتذكر شيئاً عنها، على الرغم من أنها كانت تُعلِّقُ على الثغرات في سلسلة أفكارها الواعية (٧٦). يُضاف إلى ذلك أنها أصبحت غير قادرة على التحدث باللغة الألمانية، وهي لغتها الأم. سعى بروير إلى القيام بما فعله علم «اللاوعي» الذي كان حديث الولادة آنذاك، وحاول في الأشياء التي أخفق فيها الأطباء (كان بروير أول من استخدم المصطلح، وفي هذا النص تحديداً (١٠٠). اكتشف بروير أن أسوأ علامة مَرَضية أظهرتها يمكن أن تُعزى إلى ليلة في شهر تموز عندما كان والدها مريضاً جداً وكانت والدتها مسافرة بعيداً، لذا بقيت آنا وحدها ترعاه. وعندما كانت تجلس بجانب سريره، رأت حلماً من أحلام «اليقظة»، وبدا أنها ترى ثعباناً قادماً من الجدار ليلدغ والدها، ويبدو أنه كانت هناك ثعابين في الحقل خلف المنزل الريفي حيث تقطن العائلة، وهذا هو الدافع الذي ربما يكمن خلف الصورة الخيالية. حاولت آنا أن تُبقي الثعبان المُهلوَس به بعيداً، ولكنها «كانت كما لو أنها مشلولة». وفي الوقت نفسه «خذلتها اللغة: فلم تجد لساناً تتحدث به»، إلى أن تذكرت في نهاية الأمر بعض قوافي دور الحضانة باللغة الإنكليزية، وبعد ذلك وجدت نفسها قادرةً على التواصل والصلاة بتلك اللغة (٣-٩٢).



ما معنى لقاء آنا مع الثعبان الغريب، وما معنى الاضطراب الشديد الذي جلبه وبدا فسيولوجياً ونفسياً بادئ الأمر؟ لا يقول بروير على الرغم من إصراره (المتفائل كما كشفت التحقيقات اللاحقة (بورش وياكوبسن ١٩٩٩) على أنه بمجرد أن أعادت إنتاج حلمها اليقظ من أجله تحت التنويم المغناطيسي، تحسنت حالتها بشكل ملحوظ. لكن، بعد فوات الأوان، وعلى ضوء أكثر من قرن على نظرية التحليل النفسي اللاحقة، ليس من الصعب تطوير قراءة (ممكنة أو جزئية) لحلم آنا اليقظ على أساس نص بروير.

يخبرنا بروير أن آنا كانت «ذكية بشكل مميز»، وتتمتع بفهم سريع للأشياء، وحدس نافذ بصورة مدهشة. وكانت تمتلك ذكاءً متقداً قادراً على هضم الغذاء العقلي الصلب الذي كانت بحاجة إليه، على الرغم من عدم تلقي هذا الغذاء بعد تركها المدرسة» (فرويد وبروير ١٩٧٤: ٧٣). وقد اخترعت آنا عبارة «العلاج بالكلام» (talking cure) لتصف علاج بروير لأعراضها المَرَضية (٨٣). وكانت طليقة اللسان في لغات أوروبية عديدة. ومع ذلك، ووفاقاً للحالة التاريخية، «عاشت هذه الفتاة المفعمة بالحيوية الفكرية حياةً مملة للغاية في عائلتها ذات التفكير المتعصِّب» (٧٤).

وفي تموز أصيب الأب الذي كانت تعشقه هذه الفتاة بالمرض، وخلال الأشهر القليلة الأولى كرَّست آنا كل طاقتها لرعايته إلى أن تدهورت حالتها الصحية في كانون الأول، ولم تَعُد قادرة على رعايته. وظهر عندها سعال بدأ وهي بجانب سرير والدها عندما سمعت أصوات موسيقا ورقص قادمين من المنزل المجاور، وشعرت بشوق مفاجئ لأن تكون هناك، وبعدها غلب عليها لوم الذات. وبعد الاستيقاظ من حلم الثعبان، تفاقم السعال أكثر وترافق مع أعراض شديدة، ولم تَعُد آنا قادرة على التحدث بلغتها الأم.

ويمكن أن نستنتج أنه عندما كان كل شيء على ما يرام أعادت آنا إنتاج المتن الثقافي وأدّت على النحو الواجب المعنى الصحيح لكلمة «امرأة» في



فيينا عام ١٨٨٠. وبقيت في المنزل، إذ كان ذكاؤها حبيس المنزل، ولكنها أعطت الأولوية للآخرين، وقامت برعاية والدها المريض بدلاً من الذهاب إلى الرقص. وفي أثناء مرضها كانت ترفض هذا المعنى بمجمله، واللغة التي تأخذ مكانه، رافضةً بذلك التزامات «الأنوثة». فكل ما يمكن أن تتذكره هي أغاني الأطفال بلغة أجنبية، والأشياء الغريبة (التي انتقلت من خلال الثقافة) التي فرضتها عليها طفولتها، وعدم مسؤولية هذه الأشياء لاحقاً. تحقق الهلوسة بالتأكيد الرغبة التي لا يمكن الاعتراف بها شعورياً، إذ كانت تهمل مسؤولياتها كممرضة من خلال حلم اليقظة، وفي هذه الحالة لم تقم آنا بأي جهد لإنقاذ حياة والدها المهددة بالخطر.

قد يكون لثعبان الحقل وراء البيت أصل معين، ولكن ألا يمكن أيضاً أن يُستمَد هذا الشيء من قصة الكتاب المقدس عن حديقة عدن، وهي ذاكرة ثقافية مكتوبة نصياً؟ وما تَعِدُ به هو هوية مُحرَّمة أخرى خارج معنى المرأة المصرَّح به: المتمردة، وغير المسؤولة، وربما العارفة. وتلمَحُ آنا في حلمها اليقظ مخرجاً لمصيرها المحدَّد لغوياً. فلا عجب أن ردَّة فعلها الأولى بشأن الاعتراف بهذه الإمكانية المثيرة والمرعبة والشريرة هي الدافع إلى الصلاة، ولا عجب أنه يجب عليها معاقبة نفسها بأن تصبح مريضة وذلك لمقاومة المتن الثقافي. وتجدر الإشارة إلى أن المرض يُؤمِّن لهذه المرأة المجوَّعة فكرياً اهتماماً كاملاً من طبيب شاب وذكي على نحو استثنائي.

فمن أين تأتي مقاومتها؟ ليس من الوعي بالتأكيد: فآنا تحب والدها ولا تريد في وعيها أن تتخلص منه، ولا تريد من "الطبيعة" أو الجسد أن يفعلا ذلك أيضاً. فاللاوعي يمثل بقايا الطمس الذي تؤديه لغة النفس الحية والغرائزية. ووفاقاً لمصطلحات لاكان فإن الدافع الممنوع داخل آنا للذهاب إلى الرقص، وحتى رغبتها غير المسموح بها كي لا تقوم برعاية والدها ليلاً ونهاراً، تبرهنان على إعادة ظهور رغبة عندها تنبع من فقدان كلي، بعيداً عن



النظام الرمزي وعن أي شيء يمكن لآنا أن تعترف به أو تسيطر عليه. فالرقص وأحلام اليقظة ليسا غايتين في حَدِّ ذاتهما، وليسا موضوع الرغبة اللاشعورية، ولكنهما بديلان لشيء من شأنه أن يحلَّ محل الواقع المفقود. فالرغبة اللاشعورية تحدد خسارتها بالنسبة للكائن الناطق.

عندما أصيب المدخنون بسرطان الرئة من دون معرفة سببه، فإنهم قد واجهوا الواقع. وإذْ وصل البحَّارة في القرون الوسطى إلى حافة العالم وأخفقوا في التراجع، فإنهم قد واجهوا مقاومة الواقع. هذا هو الواقع الموجود خارجنا في شكل قيد يَحُدُّ من قدرتنا على تخيُّل العالم بالصورة التي نراها مناسبة له. وفي هذه الأثناء، نجد في الحياة النفسية للكائنات الناطقة أن واقع الكائنات الحية مفقود بالنسبة إلى الوعي. وهذه الخصوصية يلغيها آخرُ اللغة، ولكن ما هو مفقود يظهر ثانية بوصفه أثراً متبقياً، رغبة لاشعورية تجاه شيء آخر يمكن في هذه الحالة أن تكون مميتة في هدفها.

وهكذا، فإن حلم آنا اليقظ والمنسي والمكبوت «مكتوب» على جسدها بوصفه علامةً مَرَضية تتمثل في شكل الشلل المصابة به. وتحريرها من مرضها لا يمكن تحقيقه إلا عندما تتذكر الحادثة تحت تأثير التنويم المغناطيسي، إذ تروي قصتها وتقول بأنها، حسب كلمات بروير، «تعيد كتابة» قصتها على مستوى الدال. وكون الحلم مُنقوش على جسد آنا، ومُقدَّم لنا، وإنْ كان بصورة غير وافية، بطريقة العلاج بالحديث، ومن ثمَّ يُعاد تقديمه، وإنْ كان ذلك جزئياً في قضية من قضايا بروير التاريخية، فإن الهلوسة بالثعبان تكشف هويةً أخرى لآنا، أو موقفاً ذاتياً آخر، أو ربما أكثر من موقف، وأكثر من الاعتراف الذي تقدمه ثقافتها كمعنى من معاني تضحية الذات وما يعنيه أن تكون آنا امرأة.

ما تقاومه آنا هو المتن الثقافي المحدد والمتاح للنساء الشابات المحترمات، وخاصة في العائلات اليهودية الأرثوذكسية في فيينا، أواخر



القرن التاسع عشر. ولكن قدرة المقاومة بنيوية، وتتمثل بعدم الرضا الذي يميز الرابط القلق بين الكائن البشري والآخر في اللغة التي تمحو خصوصية الاحتياجات الحقيقية. وقد استمرت آنا في مقاومة مصيرها الذي فرضته ثقافتها عليها، ولكنها وجدت في الوقت المناسب مخرجاً يُسمَح به من الناحية الثقافية يكمن في الحركة النسوية. استمرت آنا غير الخيالية، واسمها الحقيقي بيرثا بابنهايم، في إعطاء الكثير من حماسها اللاحق لقضية تحرُّر المرأة التي برزت آنذاك (جونز ١٩٥٣: ٢٤٨)، فقد ترجمت آنا كتاب ماري ولستونكرافت (*Mary Wollstonecraft*) (*A Vindication of the Rights of Women*) **[دفاع عن حقوق المرأة]** إلى اللغة الألمانية التي استعادتها الآن في ذاكرتها، وكتبت مسرحية عن الاستغلال الجنسي بعنوان (*A Woman's Right*) **[حق المرأة]** (أبيغنانيسي وفورستر ٧٨: ١٩٩٢). ولم تتزوج آنا قطّ.

بديل المثالية

ينكر التحليل النفسي إذاً المثالية وثنائية العقل والجسم التي تترتب عليها، ولكن من دون العودة إلى التجريبية المخادعة التي ترى أن مادية الأشياء «واضحة». وقد شدَّدَ فرويد في أعماله كلِّها على الواقع الملموس الذي يعيشه مرضاه، ولكنه شدَّدَ أيضاً على فكرة أن الأعراض التي وسمت أجسامهم عموماً لم تنشأ هناك. وأكد أن الدافع يمثل الغريزة في النفس، ولهذا السبب يمكن أن نجده «على الحدود الفاصلة بين العقل والجسم» (فرويد ١٩٧٧a: ٨٣)[(١)]، فتلك الغريزة نفسها لم تَعُد موجودة على هذا النحو في الكائن الناطق، ولكن أثرها يبقى حياً في النفس ليؤثر في العقل والجسم، أو

---

(١) لا تساعدنا ترجمة كلمة (drive) بالإنكليزية أو (Trieb) في الألمانية بأنها «غريزة»، ولذلك فإنها تربك القضايا إلى حد ما، ولكن اللغة الألمانية سمحت لفرويد أن يميز بين الكلمتين: (Trieb) تعني الدافع أو الحافز أو الباعث وكلمة (Instinkt) تعني الغريزة.



في العقل والجسم كثنائية، ذلك أنه في هذا التفسير يتفاعل الاثنان بطريقة تجعلهما غير قابلين للتمايز عن بعضهما بعضاً بسهولة بعد الآن.

ونتيجةً لذلك، لا يمكن أن يكون المتن الثقافي مطلقاً أبداً؛ هو يلعب دوراً حاسماً بطبيعة الحال: لا يمكننا تفسير سلوك آنا من دون الإشارة إلى خصوصية اللحظة الثقافية التي تعيشها. وفي الوقت نفسه، هذه اللحظة الثقافية لا تفسِّر تماماً «الغيابات» التي جعلتها غير مدركة لمحيطها، وهذه «الغيابات»، على سبيل المثال، هي «الذات السيئة» التي ترمي الوسائد في وجه زوّارها وتمزق أزرار أغطية فراشها، أو فقدان آنا لثقافتها الخاصة من خلال ما تمليه عليها لغتها الأم. ولذلك نحن بحاجة إلى التعرف على ما تحجبه الثقافة، أو على عدم قدرة المتن على تغطية النقص الذي يظهر في الثقافة نفسها.

تعود الخصوصية الملغاة على شكل مقاومة، فتُميِّزُ فقدان الكائن الناطق للواقع الذي لا يمكن تسميته، الذي لا يزال هناك، ولكنه لم يَعُد هناك لأجل ذاتٍ ما. وهذه المقاومة تُشعِرُنا بنفسها، ليس في تجربة الفرد فحسب، بل أيضاً بوصفها تنافرات في التجانس الظاهري للثقافة نفسها. فالنقد الثقافي الذي يأخذ ذلك الأمر في الحسبان قادر على الاعتراف بلحظات الصمت التي تميز كتابات الثقافة، وبتعقيد النصوص وتردّداتها (hesitations)، وكذلك توكيداتها الأكثر صخباً.



الفصل الثالث

الواقع عند لاكان

مفارقة التحليل النفسي

ما الذي يمنح التحليل النفسي تأثيره الخاص في الثقافة بوجه عام، وفي التعارض الغربي التقليدي بين العقل والجسم، أو بين الأفكار والمادة، بوجه خاص؟

يتطور التحليل النفسي على شكل مفارقة؛ ففي اللحظة التي كان فيها التمييز بين الفنون والعلوم يَمُرُّ بعملية ترسُّب مؤكداً وجود تضاد محدد ومنفرد بين الثقافة والعالم المادي، برز التحليل النفسي على طول الخط الفاصل بينهما. في أوائل القرن العشرين، كان للعلم فحسب مصداقية فكرية جادة، وادّعى فرويد مكانة علمية لفرعه المعرفي الوليد. حُدِّدت أعراض «آنا و.» بأنها بارافيزيا[١] (paraphasia) وشلل حركي جزئي (paresis) وسعال عصبي (*tussis nervosa*) ورؤية مزدوجة[٢] (diplopia) (على الرغم من أن النص يشرح - بعناية ولكن بصورة عرضية على ما يبدو وبلغة غير اختصاصية علمياً - ما يعنيه كل ذلك). ومع ذلك فإن هذه المفردات الطبية تأخذ مكانها في قصة للحالة المرضية هي من الأكثر قراءةً، تبدأ بلغز وتنتهي بخاتمة، كأية حكاية واقعية كلاسيكية في تلك الفترة من الزمن.

---

(١) بارافيزيا (paraphasia): في علم النفس هو اضطراب كلامي يستبدل فيه المريض الكلمة المحكية بكلمة مختلفة عن الكلمة التي كان ينوي قولها. (المترجم).

(٢) اضطراب في الرؤية يرى فيه الشخص الشيء الواحد مزدوجاً. (المترجم).



يُعَدُّ العلمُ تجريبياً على نحو جوهري. فإذا لم نتمكن، من حيث المبدأ، من اختبار فرضياته وإظهار زيفها فلن يكون علماً. وقد قدَّم التحليل النفسي فرضياته وعمَّمَ نتائجه التجريبية، وبالتأكيد لم يكن فناً بالطريقة التي تكون فيها كتابة قصيدة ما فناً. ولكن بالكاد يمكن لحالة آنا أن تُعاد في المختبر. بالإضافة إلى أن فرويد أرجع المفهوم الرئيسي لهذا العلم الجديد، أي عقدة أوديب، إلى عمل خيالي هو مسرحية كتبها سوفوكليس، وقدَّم علاجاً بالحديث عن أعراض فسيولوجية.

وعلى الرغم من جهود مؤسسه الحثيثة، رفض التحليل النفسي إعادة إنتاج الفجوة الآخذة بالاتساع بين الفنون والعلوم، فكيف فعل ذلك؟ لقد استحوذ الجنس بشكل أساسي على التحليل النفسي في بداياته، حيث يلتقي الناس كأجسام، ولكن على الرغم من كل ذلك نجد أن نجاح اللقاء يدين بالكثير لشروط اللقاء، فمن الصعب أن نتصور الجنس البشري الذي يُمارَس بإرادة الطرفين من دون الخيال. فماذا يفعل الجنس لك؟ يُعَدُّ الحب الرومانسي شرطاً غير قابل للتفاوض بالنسبة للكثيرين، يُسنده جهد متكامل من الزهور وبطاقات عيد الحب والعشاء على ضوء الشموع. أما بالنسبة لآخرين فقد يكون سلطةً أو استسلاماً للسلطة، أو أن يُعامَل المرء كطفل، أو أن يُعاقب مثلما يُعاقَب صبيٌّ شقي. فلا عجب في أن التحليل النفسي لا يمكنه أن يكتفي بثنائية العقل والجسم.

بل إنه يتحوَّل إلى مفارقة في الكائن الناطق: «وفاقاً للخطاب التحليلي هناك حيوان شاء القدرُ أن يَهِبَهُ قدرةً على النطق [أي يجد نفسه يتحدَّث، ٨١: ١٩٧٥]، ولأنه يعيش حالة الدال، فإنه يغدو موضوعاً من موضوعاته. ومن الآن فصاعداً، انتهى كل شيء بالنسبة له على مستوى الخيال، لكن على مستوى الخيال الذي يمكن أن يكون معزولاً تماماً بطريقة تفسر الآتي - إنه يعرف عن الأشياء أكثر بكثير مما يعتقد عندما يتصرَّف» (لاكان ١٩٩٨: ٨٨).



ويُوسِّعُ هذا الاقتباس من **حلقة البحث العشرين** التي قدَّمها لاكان بين عامي ١٩٧٢-١٩٧٣ وجهةَ نظر كان قد صاغها في شروط مماثلة منذ خمسة عشر عاماً، ومفادها أن الرغبة اللاشعورية تخصّ «حيواناً يقع تحت رحمة اللغة» (٢٦٤: ١٩٧٧). ويومئ الاقتباس من **حلقة البحث العشرين** إلى ثلاثة مستويات متمايزة للوجود الإنساني: أولاً، المستوى الحيواني أو مستوى الكائن الحي الإنساني في الواقع. وثانياً، عالم الخيال أو عالم الواقع الاجتماعي والثقافي الواعي الذي تدعونا اللغة لنسكنه. وثالثاً، اللاوعي وهو العنصر المطروح من الوعي والذي يعرف، على الرغم من ذلك، أكثر مما نعتقد، أو أكثر مما يوضحه تفكيرنا الواعي. وهذه المستويات الثلاثة تتفاعل معاً في كل لحظة من لحظات الوجود الإنساني إلى أن يأتي الموت، ومن ثمَّ يُقدِّمُ الموتُ أيضاً مفارقة أخرى.

الموت

إن الذات هي التي تتكلم، فاللغة تُحوِّلنا إلى ذوات، ولكنها تسمح لنا في أثناء هذه العملية بمعرفة أننا سوف نعاود الانضمام إلى الواقع في نهاية الأمر، وسوف نموت بالتأكيد. ولأن المعنى يعتمد على الاختلاف، فإن فعل «أن نكون» يجلب معه القدرة على ألا نكون. وكما يقول لاكان «تستطيع الذات في الدال - طالما أنها تُعبِّرُ عن سلسلة دلالية - أن تعارض الحقيقة القائلة إنها قد تختفي من السلسلة التي تنتمي إليها» (٢٩٥: ١٩٩٢).

ولكن تذهب العلاقة بين اللغة والموت إلى أعمق من ذلك، إذ إن بنية الذات في اللغة تستدعي «موت» الواقع بالنسبة للذات. وبناءً عليه، فإن قدرة غيابها من سلسلة الدلالة موجودة هناك في اللحظة التي يبدأ فيها الكائن الناطق بالكلام. فهذا الواقع الغائب يتنبأ بغياب مستقبلي للذات نفسها، ويَسِمُ الذاتية بوصفها متناهية وعابرة.

يستعير لاكان من هايدغر الوعي بالموت الخاص بنا بوصفه شرطاً دائماً يعيشه البشر، وسواء كنا نعرفه أم لا فإنه يُشكِّلُ كل ما نقوم به ويؤثر

فيه. (إذا كنتَ تشك في ذلك، فتخيَّل عالماً انتصر على الموت، أو عالماً يكون فيه الموت مستحيلاً. فكم سيكون مختلفاً؟ الجنس والشراكات والأبوة والعمل والمغامرات... إذا كانت حياتنا غير منتهية، فهل سيبقى أي شيء على حاله؟) وبناءً عليه، «عندما نتمنى أن نحقق في الذات ما كان موجوداً قبل سلسلة التعبير الكلامي، وما هو أصل ولادة الرموز، فإننا نجده في الموت، فمنه يكتسب وجودها كامل المعنى الذي تحوزه». (لاكان ١٩٧٧: ١٠٥). إن معرفتنا بفنائنا هي معرفة يتميز بها البشر، وكذلك الحال بالنسبة إلى الاحتفاء بذكرى الموتى. يوجد عند كل المجتمعات المعروفة ممارسات لدفن الموتى وطقوس جنائزية. ونحن نستمد من القبور، سواء أكانت فخمة أم جليلة أم مثيرة للشفقة، الكثير مما نعرفه عن الثقافات البائدة.

وعلاوةً على ذلك، جعلت مجتمعات عديدة قبورها مرئيةً على نحو استثنائي، كما لو كان ذلك لتُذَكِّرَ الأحياء بتناهيهم. وقد جذبت تلال الدفن في فترة ما قبل التاريخ الانتباه إليها من خلال بروزها فوق المناظر الطبيعية المحيطة بها. وآلت الكنائس في العصور الوسطى إلى أن تَضُمَّ أكثر من أي وقت مضى البنى التذكارية التي تحاكي بشكل متزايد الكنائس نفسها في زينتها المزخرفة. وأقام المصريون الأهرامات وراء الخط الأخضر الذي حدَّدَ سهل الفيضان لنهر النيل في صحراء لا حياة فيها، لكنهم تأكدوا من أن هذه المقبرة كانت مرئية من المدينة الحية. إذاً، يستعرض الموت نفسه، أو بالأحرى تفعل أضرحة الموتى ذلك، إذ ترمز إلى فقدان ما، ولا تحتوي الأهرامات الحقيقية والضخمة والقوية إلا على جثث مُحنَّطة تُخلِّدُ ذكرى الشخصيات التي كانت حيَّة ومتحركة وقوية ذات مرة.

بيد أنه في كل هذا العرض العظيم يظلّ الموت نفسه غير قابل للتقديم إلا على نحو غريب. فتجربة الموت، أو الطريقة التي يُشعِر به، تحتفظ بغموضها، ذلك أن أولئك الذين خاضوا تجربة الموت ما عادوا موجودين هنا ليخبرونا عنها؛ فمن الصعب أن نتخيل موتنا. لقد أشار فرويد إلى أنه يكاد يكون مستحيلاً أن نفعل ذلك، وعندما نحاول فإننا نجد أنفسنا حاضرين في المشهد المتخيَّل، نحوم

قريباً منه (١٩٨٥a :٧٧). فلا يمكننا أن نمثل الموت لأنفسنا، حتى لو استطعنا تسميته ورؤيته مُمثَّلاً بمشاهد في بعض الأجناس الأدبية، بدءاً من التراجيديا الكلاسيكية وانتهاءً بأفلام هوليوود. وكما يقول رولان بارت: «هناك شخص يموت في كل ليلة على شاشة التلفاز»، ولكن هذا الموت هو موت شخص آخر، أما موتنا نحن فيبقى مُحيِّرًا في غرابته ويصعب تصوُّره في خيالنا.

وهكذا، يشكّل الموت مفارقة في أنه الحضور الغائب في النظام الرمزي. وفي هذا الصدد، فإنه لا يعطي فحسب مثالاً على الواقع بوصفه ما لا يمكن معرفته، بل يُجسِّدُ أيضاً في الوقت نفسه الموضوع المفقود في التجربة المباشرة، يتضمنه الدال ويحل محله، ولكن رغم ذلك لا يلغيه في نهاية الأمر.

لماذا يحدث هذا الأمر؟ ذلك لأن الواقع، كما يقول لاكان، لا يفتقر إلى شيء، إلا أن هناك دائماً شيئاً مفقوداً في النظام الرمزي، ولكن هذا الغياب حاضر دائماً. وكما افترض سوسير، فإن اللغة نظام من الاختلافات **«من دون شروط إيجابية»** (سوسير ١٩٧٤: ١٢٠). وبعبارة أخرى، ليس ثمة شيء في العالم يُسنِدِ المعاني التي تنتجها اللغة نفسها، وتالياً، لا يمكن **الوثوق** باللغة. يبدو أن الدال يستدعي وجود شيء ما يقع على الجانب الآخر منه، ولكنه يرفض أن يقول لنا ما هو هذا الشيء. فعلى سبيل المثال، تضع اللغة المألوفة نيةً أو سبباً أو حقيقة تكمن «وراء» ما يُقال. ولكن لا يمكننا الوصول إلى هذا الموضع الذي يكمن «وراء» الكلمات، فأي شيء يسكن هذا الموضع يبقى غير محددٍ وحدسياً. وإذاً، يظهر الدال كستار، ولكنه ستارٌ يحجب غير المعروف، أو ربما لا شيء، أو غياباً ممكناً، وهو الغياب المحتمل حتى للذات نفسها.

وفي حلقة البحث التي قدَّمها لاكان عن التحديق، يستدعي الباحث القصة الكلاسيكية عن المنافسة بين زوكسيس (Zeuxis) وباراسيوس (Parrhasios) لمعرفة أي منهما يمكنه رسم صورة أكثر واقعية. اعتقد زوكسيس أنه فاز في المسابقة عندما صوَّر العنب وكأنه ينبض بالحياة لدرجة أن الطيور جاءت لتنقره. لكنه كان مخطئاً. أما منافسه فرسم حجاباً مقنعاً للغاية لدرجة أن زوكسيس طلب منه إظهار ما رسمه وراءه (لاكان ١٩٧٩: ١٠٣).



وسواء كانت صورةً أمْ عبارة، معادلةً علمية أمْ تدويناً منطقياً، يحجبُ الدال أي شيء قد يكون هناك. ويشكل الرمز، سواء كان قصةً أم صورةً أم نصباً تذكارياً، دليلاً، كما يقول لاكان، فقط «على الكمون الذي يواجهه أي شيء قابل للدلالة، عندما يتم ترقيته (*aufgehoben*) إلى وظيفة الدال» (٢٨٨: ١٩٧٧). ووفاقاً لتفسير لاكان، فإن هذا الكمون - وليس الحقيقة أو أي نوع من اليقين القابع وراء القناعة القائلة إننا قادرون على ألا نكون - هو الذي يعطي لوجودنا معناه، بما في ذلك وجودنا الجنسي.

إغراء غريب

لا بُدَّ أن قصيدة «إلى عشيقته الخجولة» (To His Coy Mistress) التي جمعت الجنس والموت معاً، تُقدِّمُ إحدى الدعوات الأكثر إثارةً للفضول في العالم. فهي تقول في الواقع «أعطيني عذريتكِ وإلا أعطيها للديدان». ففكرة الديدان التي تلتهم الجثث فكرةٌ معترف بها على نطاق واسع، حتى لو كانت لا تزال فكرة غير محتملة في قصيدة من قصائد الحب. بيد أن الديدان التي ربما تجد طريقها إلى مهبل الأنثى، تُقدِّم نسخة مثيرة للاشمئزاز على نحو متميز لهذه الحقيقة المألوفة. وفي الوقت نفسه، يبدو أن القصيدة لا تَصُدُّ القارئ: فهذا النص لأندرو مارفل (Andrew Marvell) هو من أكثر القصائد المنتقاة في كتب المقتطفات الأدبية التي تتحدث عن الحب في اللغة الإنكليزية.

تنقسم القصيدة إلى ثلاثة أقسام رئيسة، أو ثلاث «فقرات»، تُكرَّس أبياتها العشرون الأولى إلى تودد مُطوَّل يتطور عبر مساحات كبيرة وعلى مراحل غير مُدرَكة تقريباً: يَعِدُ الحبيب حبيبته بمئة سنة من التغزُّل بعينيها وجبينها، ومئتي سنة لكل ثدي من ثدييها، وثلاثين ألف سنة لبقية جسدها. وفي هذه الاتساعات الزمانية والمكانية، فإن الزوجين بالكاد يتحركان: «لَكُنّا جلَسنا، وفكّرنا: في أي طريق نمضي وكيف نقضي نهار حبنا الطويل». هذا «الحب البليد» سوف يستغرق التاريخ البشري بأكمله، إذ سوف يتزايد ويتضخم ولكن ببطء، لأن هذا ما تستحقه هذه السيدة.



ومع ذلك، بعد كتابة مقدمة لهذه الصورة المثالية (وإلى أي مدى تُعَدُّ مثالية من الناحية العملية؟)، نجد أن الفعل الشرطي يعدُّها مستحيلة: «لو كان لدينا عالم كاف ووقت...» ولكن ليس لديهم ذلك. فما تواجههم ليست قصة حب رومانسية مطوَّلة ومتألقة، إنما فراغ كبير في البيت الثالث والعشرين من قصيدة تتألف من ستة وأربعين بيتاً: «هناك تمتد أمامنا صحارى الأبدية الشاسعة». وفي وسط هذا العرض المتطور تماماً من ممارسة الدلالة نجد اسماً للصمت. يمعن الجزء الأوسط من القصيدة النظر في قدرة الموت على تدمير كل ما جمعه الجزء الأول ببطء شديد وبشق الأنفس: جمال العشيقة ومدحه لها وانعزالها عن الناس واحتضانه لها في النهاية. وإذا كان «مدفن الرخام» المصمَّم لاحتوائها بارداً وتعوزه الحيوية فإن الديدان، على نحو يتسم بالمفارقة، تعيش بمزيد من القوة والحيوية حينما تُحوِّلُ «عفاف السيدة الجذَّاب» إلى تراب. وهكذا تختتم القصيدة بما يبدو أنه منطق الكمال: «والآن، إذاً... دعينا نلهو معاً ما دُمنا قادرين».

يحثنا النص على فكرة أنه بدلاً من فنائهما وبقائهما بين فكَّي الزمن اللذين يتحركان ببطء، فإن عليهما أن يتحركا حالاً، «مثل طيور جارحة عاشقة»، فليس هناك إلا القليل من الرومانسية في هذه الصورة، وأقل منه أيضاً في الافتراض الذي يلي ذلك، والذي لا يُعَدُّ مثالياً ولا غنائياً، على الرغم من أن الخيال الجنسي هو أكثر قوة في هذه الأبيات:

«دعونا نلفُّ قوتنا،

وكل ما نملك من عذوبة،

في كرة واحدة:

ونمزق ملذاتنا بالكفاح المرير

عبر بوابات الحياة الحديدية».



يغدو الجنس، وهو عكس الموت، توءم الموت نفسه في صراع يساوي بين العاشقين والصقور حينما يلتهمان ملذاتهما. وبعد إدراكهما بأنهما خاضعان للفناء، فإنهما يتوليان مصيرهما نتيجةً لذلك، ويذهبان لملاقاة الموت الذي لا خيار لهما سوى مواجهته عندما يحين الوقت الملائم، فوعيهما لغيابهما النهائي من سلسلة الدلالة يُغيِّرُ معنى الجنس، وينقل هذا الغياب إلى خارج عالم الرومانسية والتأمل الهادئ لاتخاذ إجراءات عاجلة.

إذا كان هذا موقفاً فعلياً، فبإمكاننا أيضاً أن نتهم ذلك المتشدِّق بالانتهازية المخزية، وأن نتوقف عند هذا الحد. ولكن القصيدة التي بين أيدينا، بغض النظر عن أصولها في سيرة حياة مارفل - إنْ وجدت هذه الأصول - بقيت حيّة كنص أصيل. ومن الصعب أن نعتقد أن الإعجاب الذي لا تزال تثيره عند القارئ بوضوح هو فقط بسبب أحد أبياتها القوية التي تمتاز بصفة الدردشة. فالقصيدة تقوم بأكثر من مجرد تقريب للموضوعات الأكثر إلحاحاً في الخيال الجيد، والرغبة والفناء، إذ توضح أيضاً تداخل الصورة الأولى في معنى الثانية، وذلك ليس في منطقها فحسب، بل في الصورة المروِّعة للديدان التي تخترق الجسد أيضاً.

الدافع و«الموضوع A»

يُعَدُّ الجنس والموت أيضاً من أكثر الموضوعات المطروقة في التحليل النفسي، فقد كان لاكان ينوي تطوير تفسير لعلاقتهما ببعضهما بعضاً استناداً إلى أعمال فرويد الأخيرة. وإذا كان الموت يكثف الرغبة بوجه خاص فإن الرغبة بدورها تكون قادرة على استحضار الفنائية، كما هي الحال في قصيدة مارفل: «إن قيام الدال بدوره الفعّال في حياة الإنسان يُمكِّنُ هذا الإنسان من التعبير عن معنى الجنس. وبسبب معرفة الإنسان بالدلالات، فإنه يرى أن الجنس ودلالاته قادران دائماً على جعل وجود الموت حاضراً في الأذهان» (لاكان ١٩٧٩: ٢٥٧).



يأخذ هذا التأكيد موقعه في مناقشة لما يسميه لاكان «الموضوع a»: «يتعلق الأمر بهذا الموضوع المميز والمكتَشَف عن طريق التحليل، بهذا الموضوع الذي يكون واقعه بحد ذاته طوبولوجي بحت، بهذا الموضوع الذي يتمحور حوله الدافع... ألا وهو الموضوع a.

هذا الموضوع يدعم ما هو معروف ومحدد في الدافع بوساطة حقيقة أن الولوج إلى لعبة الدال في حياة الإنسان تمكِّنُه من استخراج معنى الجنس» (١٩٧٩: ٢٥٧).

ما هذا الموضوع المميز، لكنْ الطوبولوجي البحت، الذي يربط الجنس بالموت، والموضوع الذي يكتشفه التحليل ويتمحور حوله الدافع؟

أراد زوكسيس أن ينظر وراء الحجاب المرسوم الذي شكَّل صورة منافسه. تتوق الذات التحليلية النفسية للنظر إلى ما وراء حجاب الدال، ولكن ما تسعى إليه هناك ليس الواقع المكبوت والمنسي، وليس ذلك الجزء من نفسها، أو استمراريتها مع العالم، المقتَطع من النظام الرمزي والمفقود. بدلاً من ذلك، هي تبحث عن موضوع رغبتها وسببه، عن الشيء الذي يمكن تحديده والذي من شأنه أن يسد الثغرة الناجمة عن فقدان الواقع. يكتسب هذا الموضوع الذي يحفز الرغبة ويديمها أهمية متزايدة عند لاكان. وفي حلقة بحثه السابعة بين عام ١٩٥٩-١٩٦٠، أطلق لاكان عليه اسم الشيء (the Thing) أو داس دينغ (*das Ding*) باللغة الألمانية؛ واختفى هذا الشيء لاحقاً، ليُعاد تشكيله على أنه (الموضوع a).

نحتاج للعودة إلى الوراء قليلاً، فقد أكد فرويد في معظم حياته على أن القوة المحركة للاشعور في حياة البشر كلها هي جنسية. ولكن في أثناء الحرب العالمية الأولى وبعدها، بدأ عمله بإظهار قناعة متزايدة عنده على أنه لا بُدَّ أن يكون هناك دافع آخر يدفعنا نحو الموت، وإلا كيف لنا أن نفسر المذابح المستمرة لتلك الحلقة الاستثنائية وغير المعلنة من التاريخ؟ يبدأ كتاب **[ما بعد مبدأ اللذة]** (*Beyond the Pleasure Principle*) الذي نُشِرَ عام ١٩٢٠



باقتراح وجود تناقض بين الدافع الجنسي المؤكِّد للحياة واللذة ودافع الموت الذي يسعى إلى العطالة بالنسبة للكائن الحي، ولكن الذات قد تعكسه على شكل عدائية ضد الآخرين.

ولكن كما تكشف حجة فرويد هنا، فإن المبدأين يرفضان البقاء بعيداً عن بعضهما بعضاً، فمن جهة يبدو في معظم الأحيان أن ثمة عنصراً عدوانياً في الفعل الجنسي. ومن جهة أخرى، يسعى مبدأ اللذة أيضاً إلى الإفراج عن التوتر، وبذلك يشارك في الهدف الذي يكمن وراء دافع الموت. فهل يدعمان أو يعارضان بعضهما بعضاً إذاً؟ فكك جاك دريدا ببراعة التعارض الموجود بين الاثنين (١٩٨٧a)، وهذا يدعمه فرويد نفسه الذي اختتم كتابه بكل صدق بالاعتراف بأنه لم يكن راضياً عن نظرية بقيت تأملية تماماً، إذ اعترف أنه تُرِكَ وفي جعبته «مجموعة من الأسئلة الأخرى التي لا يمكننا في الوقت الحاضر أن نجد جواباً لها. وعلينا أن نتحلَّى بالصبر، وأن ننتظر طرقاً ومناسبات بحثية جديدة. ويجب أن نكون مستعدين أيضاً للتخلي عن مسار كنا قد اتّبعناه لبعض الوقت إذا بدا أنه لا يقودنا إلى نهاية مفيدة». (فرويد ١٩٨٤: ٣٣٨).

(ياللأسف ثمة عدد قليل جداً من الناس عموماً على استعداد لأن يحذوا حذوه!).

وبعد أن بدأ لاكان من الموضع الذي توقف عنده فرويد، وعاد ليأخذ في الحسبان مقطعاً من مقالة بعنوان «الغرائز وتقلباتها» نُشِرَت قبل خمس سنوات (فرويد ١٩٨٤: ١٣٦-٨)، دمج لاكان الدافعين في دافع واحد. إن إعادة قراءة لاكان لفرويد جعلته يُسلِّم بدافع واحد، وهذا الدافع مهلك ويمنح الحياة في آن واحد. وتشهد حلقة البحث السابعة في المقام الأول بالسعي وراء اللذة التي حدد لاكان موقعها بأنه يكون إلى جانب الدال، فالحب متحالف مع اللذة، كونه شكل من أشكال التسامي /التصعيد القابل للفصل عن الرغبة نفسها.



غير أن لاكان يجمع أيضاً اللذة مع الموت هنا في هذا التفسير للتراجيديا. وبينما يجعل فرويد جذور نظريته في قصة أوديب، يتحدَّى لاكان (وكأنه طفل لفرويد؟) سمعته المتمركزة حول القضيب، ويثبّت أنتيجوني بطلته، فهي ابنة أوديب وهذا يعني أنها وليدة زواج المحارم. وبناءً على رابطة الدم مع شقيقها، فإن أنتيجوني تكون مدفوعة لدفنه وهذا يخالف قانون كريون، وعليها أن تواجه الموت عقاباً لا مفرَّ منه على ما فعلته. ويرى لاكان أنتيجوني بطلةً لأنها تفترض مثل عشاق مارفل أن مصيرها، أو ما تجبرها الآلهة على فعله غريزياً، «فظيع» على الرغم من أنه كذلك. وبرأي لاكان تمثل أنتيجوني سيادة الإنسان في وجه الموت: «تبدو أنتيجوني مستقلة بذاتها، فهي تمثل علاقة الإنسان البسيطة والصافية مع ذلك الذي صدف بأعجوبة أنه حامله ألا وهو الانقسام الدلالي الذي يغدق عليه القوة التي لا تقهر لأن يكون كما هو في وجه كل ما يعارضه» (٢٨٢: ١٩٩٢).

وبدلاً من أن نقبع كضحايا للنقص الذي يُحوّلنا إليه الدال، يُمكِّننا هذا الدال نفسه من امتلاك الرغبة في عدم البقاء تحت رحمته. وبعبارة أخرى، نستطيع أن نريد ألا نكون. فعاشقا مارفل اللذان لا يستطيعان أن يجعلا الشمس تتوقف عن دورانها سوف يجعلان الدال يدور، وهذا ما تؤكده القصيدة بتحدٍّ. ووفاقاً لتفسير لاكان فإن أنتيجوني تُعجِّل موتها بتحدِّيها ذلك. وبسبب أنها تحب أخاها فإنها «تدفع إلى أقصى حد نحو تحقّق شيء يمكن أن يسمى الرغبة في الموت بحد ذاتها، ولا شيء آخر. وهي تجسد تلك الرغبة» (٢٨٢: ١٩٩٢).

إن دافع الموت عند لاكان لا يشبه كثيراً دافع الموت عند فرويد، إذ يعتمد على النظرية القائلة إن الكائن الحي يُفضِّل الخمول أو الكسل. ويقول لاكان إننا لا نسعى للإبادة من أجل استعادة التوازن، ولكنه ينوه إلى افتراض فرويد أن هذا الكائن الحي مدفوع للموت في وقته الخاص وبطريقته الخاصة (فرويد ١٩٨٤: ٣١١-٣١٢). ويرى لاكان أن دافع الموت يقوم بعمله في الكائن الناطق وذلك على مستوى الدال، ويسعى إلى ما يسميه «الموت الثاني».



وهذا ليس مجرد انقراض جسدي (أو الموت الأول)، والذي قد يقع في أي وقت نتيجة حادث ما، بل ينطوي على اعتراف كامل بمن نكون، وهذا يعني بطبيعة الحال ما لا نكون: عدم الكمال وعدم المعرفة وعدم الخلود. ويمثّل البطل التراجيدي هذا الفهم، ويضطلع بمصير الوجود - لأجل - الموت، وعندما يحين الوقت يلتحق بحالة عدم الوجود التي هي حصيلة الحالة الإنسانية.

وفي هذه المرحلة من عمل لاكان حُدِّد موضوع الدافع بأنه الشيء (the Thing). فهو موضوع الرغبة المستحيل والممنوع والقديم المنسوب إلى الأم، فالشيء حي وميت معاً (٣٠٠: ١٩٩٢)، مهلك ويهب الحياة في آن واحد. إن الاسم الذي يعطيه لاكان له ساخرٌ إلى حَدٍّ ما، ذلك أنه لا وجود لمثل هذا الشيء في الواقع. وفي الوقت نفسه، ثمة من يقترح وجود تلاعب لفظي بالكلمات في اللغة الفرنسية حول كلمة الشيء (la Chose) وسبب الرغبة (cause) الذي ننسبه إلى الشيء. فالشيء هو «ذلك الذي في الواقع، الواقع البدائي، عليّ أن أقول، يعاني من الدال» و«يقدِّم نفسه» للمحلل في الثغرة التي يولِّدها الانقسام الدلالي (١١٨: ١٩٩٢). وبعد أن يُبنى الشيء من خلال العودة إلى تأثيره في الماضي ليشغل حيز الفقدان الكلي الذي يتركه إلغاء الواقع، يحدد الشيء المكان الذي شغله الواقع، ويُشكِّلُ ذاته وكأنه يملأ الفراغ الموجود هناك من أجل الكائن الناطق.

ومن ثمَّ يُعاد تسمية موضوع الرغبة باسم مراوغ أكثر وهو (*الموضوع a*)، ويُموقَع بثبات أكثر على مستوى الطلب. ويسميه لاكان أيضاً (*petit a*)، مضيفاً حرف «*a*» الصغير ليميزه عن كلمة (*Autre*) التي تعني الآخر الكبير وهي اللغة نفسها. وتُقدِّم البكرة الخشبية التي كان إرنست الصغير يلعب بها مثالاً على (الموضوع *a*). ففي كتاب **[ما بعد مبدأ اللذة]** يروي فرويد قصة حفيده الذي كان متعلقاً جداً بأمه. فعندما كان عمره سنة ونصف، اخترع الطفل لعبة وظل يلعب بها مرة تلو الأخرى. وهذه اللعبة عبارة عن رمي بكرة خشبية معلقة بخيط تُخرِجُ صوتاً فسرَّه جَدُّهُ، ربما بتفاؤل، بكلمة (*fort*)



الألمانية التي تعني «ذهبت»، ومن ثمَّ يستعيدها بكلمة مبهجة وهي (*da*) وتعني («هناك»). ويقرأ فرويد هذه اللعبة بأنها طريقة إرنست للسماح لوالدته بالذهاب من دون أن يحتجّ: لقد عوّضت البكرة بالنسبة للطفل عن غياب أمه، أي أخذت مكانها (فرويد ١٩٨٤: ٦-٢٨٣).

كان الفعل الأول المتمثل برمي البكرة هو ما كرَّره الطفل بلا كلل أو ملل، فبناء هذا التعارض الرمزي بين مصطلحين وهما «da/ gone» أي «ذهبت /هناك» مع التشديد على الكلمة الأولى يميز، كما يؤكد لاكان، ظهور لغة الذات الدلالية وانقسام الواقع الذي يستلزمه ذلك. فما يترجمه إرنست إلى حيز التمثيل حين يرمي البكرة الرمزية هي ليست الحاجة التي قد تتطلب عودة أمه. بل على العكس من ذلك، لا يبدو أنه ينظر حتى إلى الباب توقعاً منه عودتها. وفي قراءة لاكان لا ترمز البكرة لوالدة الطفل بحد ذاتها، بل إن الشيء المعلق بخيط يمثل جزءاً من نفسه، ويرمز إلى فقدان الطفل للتواصل مع العالم من حوله، ويستبدل الواقع المفقود المتمثل في التواصل الذي يلبي احتياجاته، وهذا التواصل يمثل خصوصية علاقته الفطرية بوالدته. وهنا تأخذ البكرة مكان الواقع على المستوى الرمزي. ويضيف لاكان قصته الخاصة إلى قصة فرويد. فهو أيضاً، كما يقول، قد رأى طفلاً مصاباً بصدمة نفسية ناجمة عن حقيقة ذهابه بعيداً، وأنه عاد ليجد الطفل نفسه على استعداد أن يغفو على كتف «الدال الحي الذي أصبحتُ أُمثِّلُه» (٣-٦٢: ١٩٧٩).

وهذا «الموضوع المميز» - أي البكرة الخشبية التي برزت من الفصل الأساسي بين الذات والكائن الحي ومن «تشويه الذات» التي تقطع قدرة مواجهة الواقع - هو (*الموضوع a*) (٨٣: ١٩٧٩)، وهو في حد ذاته ليس أكثر من ذلك. وفعلياً، من باب التعويض، هو لا شيء على الإطلاق. فسوف يستمر إرنست في تخلِّيه عن الألعوبة، ولكنه لن يتخلى عن الفقدان الذي ترمز إليه. وفي حياته اللاحقة سوف يسعى بلا شك إلى سلسلة من المواقف البديلة لسد هذا النقص. ومع ذلك لن يفعلَ أياً منها تماماً. ومثل البكرة الخشبية،



لا يمكن أبداً للشيء الذي يركز عليه الحب أن يحل محل ما هو مفقود. بل إنه يقول «ليس الأمر كذلك، ليس الأمر كذلك»، وهذه العبارة تعني أنه في رغبة كل طلب لا يوجد سوى طلب للموضوع a، الموضوع الذي يُرضي التلذذ (*jouissance*)» (١٢٦: ١٩٩٨).

لا يوجد مثل هذا الموضوع. ولمّا كان «الطلب يفترض مسبقاً الفراغ»، فإن الموضوع a يمثل انعدام الكينونة (non-being) بصورة أكثر صراحة من الشيء (the Thing) (١٢٦: ١٩٩٨)، فهو يشكل اللاشيء الذي يتعين العثور عليه وراء الستار، أي الموضوع - السبب، كلا موضوع الرغبة وسببها. في الحب نقول: «أحِبُّ فيك شيئاً أكثر منك - هو (*objet petit a*)» (٢٦٣: ١٩٧٩). ومثل الشيء، لا وجود في الواقع لهذا الشيء المسمَّى (*objet petit a*)، إذ لا يمكن لموضوع فعلي أن يرضي الرغبة اللاشعورية التي يقوم الفقدان الكلي بإدامتها.

الواقع (الواقعي)

إذاً، الموضوع a ليس هو الواقع، وإنما يوجد على مستوى الطلب كأي شيء من شأنه - إذا استطاع - أن يسد الثغرة التي تخلقها حقيقة أن الواقع مفقود بالنسبة للذات. وفي الوقت نفسه، يبقى الواقع بحد ذاته وفاقاً لتفسير لاكان... واقعياً. وفي حلقة بحثه الأولى التي قدَّمها عام ١٩٥٤، وصف لاكان العلاقة بين الواقعي والرمزي بمصطلحات سوسيريّة تماماً: «لا يمكن للمرء إلا أن يفكر في اللغة كشبكة، شبكة ملقاة على الأشياء كلها وعلى الواقع بمجمله. تقوم اللغة بنقش هذا المستوى الآخر الذي نسميه هنا مستوى الرمزي على مستوى [مسطّح] الواقع». (٢٦٢: a ١٩٨٨). وكما يقول هنا، توجد الدلالة والواقع على مستويين مختلفين. وبالنتيجة فإن الدال لا يلتقي مع أي مرجع ولا يتوافق معه، ولكنه يميز عالماً قابلاً لأن يُحاط بالدلالة. وبعد ما يقرب من عقدين من الزمن، في حلقة البحث العشرين، أعاد لاكان صياغة الفكرة، إذ تستحضر تأثيرات المعنى افتراضاً مفاده أن لا بُدَّ للمرجع أن

يسببها، ولكن الأمر ليس كذلك: فلا يمكن محاذاة الاثنين أو تكييفهما مع بعضهما بعضاً (٢٣: ١٩٧٥). وفي كل حالة يفتقد النظام الرمزي للواقع. وأكد في السنة التي تلتها مقولته: «إن الواقع هو ما لا يعتمد على فكرتي عنه» (فينك ١٩٩٥: ١٤٢).

ثمة تطورات مفهوميّة بينهما كما يمكن أن نتوقع: ففي حلقة البحث الحادية عشرة، على سبيل المثال، يمكن أن يكون الواقع موضع الحوادث الصادمة جداً بحيث يجب أن لا تُواجَه أبداً حتى في الأحلام. وهكذا فإننا نحتاج إلى التحليل النفسي لإجراء لقاء غائب دائماً «مع واقع يتملَّص منا» (٥٣: ١٩٧٩). وبقدر ما يكون التحليل النفسي قادراً على تسجيل استحالة لمس الواقع، فإنه «يمكن لواقع معين أن يتم الوصول إليه» (٢٢: ١٩٩٨).

تناشد تفسيرات لاكان بعيدة الاحتمال دعماً للعمل غير المتاح بعد. وإذا ما نظرنا بعمق إلى هذا الأمر فإنني أسلِّمُ على مضض، مع دريدا، بأنه «في هذه اللحظة يجب عليَّ بشيء من الشك ترك المسألة بشأن ما إذا كان لاكان قد ناقض نفسه في نصوصه أو حلقات بحثه اللاحقة (التي نُشرت أو لم تُنشر، والتي يمكن الوصول إليها أو لا يمكن ذلك) (دريدا ٢٠٠٣: ١٣٤). وعموماً، لا يزال الواقع في محلّه بما أن ما يوجد، ولكنه يسبق وجود الكائن الناطق، يُترَك خارج الذات».

حتى لو أن الواقع ليس هناك - لأجل- الذات، فإن المعرفة قادرة على شق طريقها إليه، وهذه المعرفة تشمل بالطبع المعرفة العلمية أيضاً، مثل المعرفة التي بدأ بها فرويد. فعلى سبيل المثال، وسَّعَ مفهوم الدافع فهمنا حتى إنه رسم معالم ما كان سابقاً غير معروف، لأنه «تتبَّعَ آثاره في الواقع الذي شرع في إدامته» (لاكان ١٩٧٩: ١٦٣). وقد قارنَ لاكان التحليل النفسي مع عمل من أعمال «نيوتن وآينشتاين وبلانك»، «إذ وجد أن هذه الميادين كلها تتميز بأنها تتعقب في الواقع آثار تعرّجات جديدة بالعلاقة مع المعرفة التي ربما تُعزى إلى الله من الأبدية كلها» (١٢٧: ١٩٧٩). إذا كان



الله موجوداً فسيكون له بالطبع وصول مباشر إلى الواقع، وسوف يكون هو، فعلياً، جزءاً منه. غير أن عالم لاكان ليس إلا في موضع صغير جداً لما هو فوق طبيعي.

ومن ناحية أخرى، انجذب لاكان إلى الرياضيات كنظام دال لا يوهمنا بافتراض أنه يوفر تفسيراً للواقع؛ فالرياضيات علم قائم بذاته، ونظام من الرموز لا يدَّعي أنه يُمثِّل العالم. ومع ذلك فإن ساعته قد حانت أيضاً. ففي عام ١٩٧٣، في مقابلة تلفزيونية كان الهدف منها تيسير التحليل النفسي (قد تستنتج بأنه ليس إلى ذلك الحد من السهولة، إذ يسمي «الحقيقة الواقعية» «تكشيرة الواقع» (٦: ١٩٩٠)، سُئِلَ لاكان عما يمكن أن يعرفه المرء، فأجاب كل شيء لا يمتلك بنية لغة. ومع ذلك، كانت الرياضيات «التي لا تستخدم أي جهاز باستثناء شكل لغة، قادرةً على وصف الهبوط على سطح القمر، حيث يغدو الفكر شاهداً على أداء الواقع» (٣٦: ١٩٩٠)، أو كما قيل في اللغة الفرنسية الأصل: «تشهد اللغة على غزو الواقع من أجل الفكر» (٥٩: ١٩٧٣b).

فالواقع، إذاً، يحيط بنا ويسكن فينا أيضاً بوصفه حالةً من حالات وجودنا. ويبقى البشر مركَّبات غير مستقرة، فهُم اقتران بين كائنات حية واقعية لا يمكن الوصول إليها والذوات التي يصبحون عليها. فاللاوعي ليس الواقع ولا هو مستودع الواقع، وإنما هو عاقبة فقدانه. فالذات المالكة للدوافع، كما نعلم، والمشكَّلة من الصور المبنية ثقافياً عن الحقيقة الواقعية، تظلّ فارغة في النهاية. وليس الدافع غريزةً، ولكنه يُعَدُّ ممثلها في النفس، كمندوب أُرسِلَ ليأخذ مكانها. ويؤكد لاكان أنه يجب ألا نفهم الدافع أنه حاجة مُلحَّة كالجوع أو العطش، ولا توغلاً في ذهن الكائن الحي الواقعي (١٦٤: ١٩٧٩)، ولكن واقع الكائن الحي الذي تفتقده الذات لا يزال شرط وجود الدافع. «فالواقع... هو سرُّ الجسد الناطق وسرُّ اللاوعي» (١٣١: ١٩٩٨).



الفصل الرابع

جيجك مقابل لاكان

سلافوي جيجك

في تفسيري لمفهوم الواقع عند لاكان، ركزتُ على التمييز بين الشيء والموضوع a من جهة، وبين الواقع من جهة أخرى، لأن سلافوي جيجك يميل، باسم لاكان، إلى الخلط بينهما، ويميل إلى مطابقة الواقع مع الفراغ، وبذلك فإنه يسترجع لاكان إلى المثالية. أصبح النقد الثقافي المبهر الذي قدَّمه جيجك مقروءاً الآن على نطاق واسع أكثر من نصوص لاكان التي كانت مقتصرة على فئة معينة من القرَّاء. ويُخطِئ القُرَّاء عندما يظنون أن نقد جيجك الثقافي ما هو إلا دليل يرشدهم إلى نظرية لاكان التي يَعِدُهم بها هذا النقد ببراعة (١٩٩١، ١٩٩٢a، ١٩٩٢b)[١]. بيد أن جيجك من وجهة نظري يحجب أحد جوانب التحليل النفسي المميزة التي تُعرِّفه في عالم تزداد مثاليته باستمرار.

فما هو مشروع جيجك، وبصورة أعم، لماذا تُعَدُّ المثالية مشكلةً؟ في هذا الفصل سوف أقترح أن ثمة أسباباً وجيهة تُفسِّرُ لنا لماذا يجب أن نؤكد من جديد على نسخة لاكان غير المثالية من التحليل النفسي بوصفها بديلاً.

يعلن جيجك عن برنامجه الذي يهدف إلى «إعادة التأكيد على الذات الديكارتية» (٢: ١٩٩٩a) من خلال تقديم «قراءة لإشكالية الذاتية في المثالية

---

(١) نظراً لوجود أكثر من كتاب للباحث نُشِرَ في السنة نفسها في قائمة الكتب المدرجة آخر الكتاب ميزت المؤلفة بينها بوضع أحرف مرافقة للأعوام. (المترجم).



الألمانية» (١٠). ففي تقديمه لكتاب **[مختارات جيجك]** (*The Žižek Reader*) أعلن عن هذا الالتزام بعبارات لا لبس فيها ولا غموض، إذ يقول: «يعتمد عملي على القبول التام بمفهوم الذات الحديثة التي أوضَحَها المثاليون الألمان بالتفصيل بدءاً من كانط وانتهاءً بهيغل: فبالنسبة لي يُشكِّلُ هذا التقليد الأفق الذي لا يمكن تخطيه في تجربتنا الفلسفية، ونواة عملية هي محاولة استخدام لاكان كأداة فكرية متميزة لإعادة تفعيل المثالية الألمانية» (التاسع: ١٩٩٩b). يتميز أسلوب جيجك بأنه مؤذٍ ووقح وفاحش، فكتابته مندفعة وعنيفة وغير متوقعة وعميقة بالتناوب، وتتحدَّى كل قواعد الإنشاء الأكاديمي. فإلى أي مدى من الجدية علينا أن نأخذ هذا الطفل الشقي (*enfant terrible*) التابع للنظرية العليا والنكات الرخيصة عندما يُعرِّفُ مشروعه بأنه إعادة تأكيد المثالية؟ جوابي هو أنه علينا أخذه بجدية تامة.

يجب عليَّ أن أقول على الفور إن جيجك بارعٌ حقاً: فهو كاتب غزير الإنتاج واستفزازي ومفكر لا يُستهان به في العالم الذي يحتاج إلى مثل هؤلاء الكتَّاب، ولكنني أختلف معه في أنني أجد عمله أكثر أصالة وابتكاراً وأقل تأثراً بلاكان مما يدَّعيه، ولا أشاطره التزامه المثالية.

يتعقب جيجك خطوات لاكان في تحديد الدافع الوحيد الذي يكمن في صُلب الذات ويربط بين الجنس والموت. ويُعَدُّ جيجك نفسه مديناً لعمل لاكان اللاحق الذي ظهر ابتداءً من حلقة البحث السابعة فصاعداً بسبب تركيزه المكثَّف على إشراك دافع الموت في الرغبة. ويؤكد جيجك أن الفجوة بين الواقعي والرمزي غير قابلة للاختزال؛ ولكنه يرى أن المتبقي المكبوت في الواقع الذي لا يقبل الترميز يُشكِّلُ «نواةً صادمة» في صميم البشر، وهذه النواة تقاوم الاندماج في الوعي. وبشكل يشبه عالم التيقن الحسي عند هيغل، يندمج الواقع عند جيجك مع الذات، وهو يضع هيغل بجانب لاكان لإيجاد هذه اللحظة التي تتميز بالصدمة التي يتعذَّر إصلاحها. وينعكس الضرر الذي يلحق بالذات الدلالية في صورة عدائية يجب على البرامج الاجتماعية كلها أن



تأخذها بعين النظر، إذ تحاول الديمقراطية الليبرالية عبثاً تمدينها، في حين تحاول الاستبدادية طمسها. إن المعنى الذي يتضمنه عمل جيجك هو أنه علينا محاولة التفكير في ما يكمن وراء أي منهما إذا أردنا أن نجد وسيلة للحد من القدرة التدميرية للبشر تجاه بعضهم البعض.

بيد أن جيجك يذهب أبعد من لاكان في فصل الواقعي عن العضوي. فكتاب **[الموضوع السامي في الأيديولوجيا]** (The Sublime Object of Ideology) الذي جعل جيجك معروفاً في الغرب عندما نُشِرَ عام ١٩٨٩ يحدد بوضوح الواقع كما يفهمه جيجك. يُشكِّلُ الواقع بالنسبة له غياباً مُنظَّماً وفراغاً يصبح خالياً في النهاية. أما عند لاكان فنجد نقيض ذلك وهو أن الواقع مُمثَّلٌ كفراغ على مستوى الدال، ولا يتم إنكاره أبداً. فليس ثمة شيء مفقود بالفعل في الواقع نفسه. ويؤكد جيجك أن الواقع في نهاية الأمر ليس أكثر من عدم القدرة على إيجاد ما يمليه: «لا شيء سوى هذه الاستحالة (١٧٣: ١٩٨٩). ويقول جيجك إن الواقع ضروري ليُحرِّك قصة الذات ويوجهها، فيجب أن يكون الواقع مُفترضَاً إلى الحد الذي يمكن ملاحظته في آثارها، ولكنه يبقى سبباً **غائباً**؛ فهو غير موجود «في مكان ما خارج النظام الرمزي» (١٧٣) في أية إيجابية غير خاضعة للدلالة، كجوهر مثلاً (٣-١٦٢). بل على العكس، «ففي حَدِّ ذاته، هو لا شيء مطلقاً، هو مجرد خلاء، فراغ في بنية رمزية تشير إلى استحالة أساسية ما» (١٧٣)، وهو موقف لا يمكن من حيث التعريف أن يشغله شيء (١٥٦). ومثل «الصخرة التي تتعثر عندها كل محاولات الترميز»، يتحلل الواقع على الرغم من ذلك عندما نحاول إدراكه (١٦٩).

وهكذا، فإن «الواقع» في حَدِّ ذاته (إذ يسميه جيجك باستخدام الحرف الكبير في اللغة الإنكليزية هكذا (Real) مما يعطيه شؤماً وغموضاً) هو الموضوع - السبب الغائب للرغبة، وهكذا فإنه مرادف *للموضوع a*، وكأنه ماكجافن المنسوب إلى هيتشكوك الذي لا وجود له لكنه يُحرِّض النفس مع ذلك على اتخاذ بعض القرارات (١٦٣). تقاوم نواة الواقع الصادمة التي

تعيش في اللاشعور الاندماج في النظام الرمزي، وتقطع التدفق السلس للتبادل الدلالي (٢٣: ١٩٩٢a)، ولكنها في حَدِّ ذاتها، مثل الشيء، ليست أكثر من بناء. وبعد خلط الواقع مع الشيء يصرُّ جيجك على أن الواقع يُنتَج بمفعول رجعي بوصفه ظاهرة نفسية بحتة. ويؤكد جيجك - بشيء من الابتهاج بسبب المفارقة الحاصلة - أن «الشيء الواقعي ما هو إلا شبح تخيُّلي» (٣٢: ٢٠٠٢). تمثل اللحظة الصادمة لتأسيس الشيء الواقعي ظهور دافع الموت، إذ يتم إسقاطها كعدائية اجتماعية، فتوجَّهُ هذه العدائية نحو الشخصيات الكارهة، وهي موضوعات الأيديولوجيا السامية المصعَّدة التي اختُرِعَت لفحص غياب لا يحتمل، وهو غياب الواقع واستحالة **التلذذ**. (سيكون لدينا المزيد لنقوله عن هذه الموضوعات السامية في الفصل التاسع).

وفي مقالة مذهلة حول وصف هيغل لـ «ليلة العالم»، حشد جيجك كل من كانط وهيغل ضد هايدغر ليجادل بأن الواقع - بوصفه «حشداً» كلياً لم يتشكَّل بعد أو مجموعة كاملة من الأشياء التي يثيرها دائماً ومسبقاً من أجل الذات ذلك الشرخُ المؤلم الذي يُحدِثُهُ النظام الرمزي - أسطورة ليس إلا و«**خيال محض**»، ولكنه «خيال عنيف عندما يكون في أوجه» (٣٣: ١٩٩٩a). وهذا الواقع الأسطوري والفوضوي والمتشظي و«المتوحش»، كما صوَّره هيرونيموس بوش والسرياليون، يمثل «اللحظة المستحيلة» لولادة ذات يحددها دافع الموت (٥٢).

يُعَدُّ **التلذذ**، وهو اللقاء مع الواقع، صادماً دائماً، فالقدرة المستحيلة والمرعبة التي نراها عندما نخوض مباشرةً تجربة «الشيء المفقود» من «داخل الذات نفسها» (١٧٩: ١٩٩٧) يَعرِضُها النظامُ الرمزي، وهو موضع الخيال الذي يُمكِّن المرء من دعم مواجهة الواقع التي لا تطاق خلاف ذلك. فالاتصال الجنسي الجسماني مع إنسان آخر صادمٌ ومؤلم بطبيعته، ولهذا السبب لا بُدَّ له أن يرتدي قناع الخيال (٦٥: ١٩٩٧). وفي هذا السياق لا يُفرِّق جيجك بين *الموضوع a* على مستوى الطلب والواقع الذي لا يمكن



تمثيله (٥-٦٤، ٢: ١٩٩٧). ولكن الخيال يشبه عادةً المادية الغائبة التي يهدف إلى إخفائها، حتى إن جيجك يجد أن الواقع واضح في الخيال السينمائي العملاق والمتوحش كالبحر، أو في اللحم المتعفن، أو في الأشكال المطاطية والحشوية لمخلوقات هوليوود الفضائية. ففي إحدى الحالات يأخذ الواقع شكل الكرة المتلألئة النابضة بالحياة في فيلم باري ليفنسون (Barry Livenson) بعنوان **[الكرة]** (*Sphere*) (١٩٩٨). وهذه الكرة نفسها فارغة، ومع ذلك فإنها تمنح أبطال الفيلم القدرة على تجسيد مخاوفهم الأكثر تدميراً والأسوأ على الإطلاق. ويجادل جيجك بأنه يجب علينا فهم أن «الكرة واقعية شأنها في ذلك شأن الشيء المستحيل وكيانٌ من شبه محض» (جيجك ٣٠٢: ١٩٩٩a). فليس الواقع أكثر من نسخة من نفسه، وليس له وجود مستقل عن الواقع الاجتماعي حيث يظهر تمثيله.

وهكذا، يختزل جيجك مستويات لاكان الثلاثة إلى مستويين. ففي حين يُحدِّد لاكان الكائن الحي والنظام الرمزي واللاشعور، يعود جيجك إلى التعارض الثنائي بين الواقع الاجتماعي من جهة - الذي يتضمن شَبَه الواقع - ومنطقة الدافع من جهة أخرى حيث لا يوجد شيء سوى فراغ الواقع نفسه. ويرى لاكان أن ما يكمن وراء الستار هو البحث العقيم عن الموضوع a الذي يحل محلّ الواقع المفقود. أما بالنسبة لجيجك فيكمن وراء الستار لقاءٌ صادم ومؤلم مع الواقع المتوحش الذي لا يُعَدُّ سوى مجرد تحقيق خيالي لرغبتنا (٣٠٢: ١٩٩٩a).

وفي المقابل نجد أن الواقع عند لاكان غير أسطوري وغير مبني، ولا يمكن مواجهته على أي مستوى. ففي حلقة البحث حول لقاء الواقع (*tuché*) أو اللقاء (الغائب) يصرُّ لاكان على أن الأب يستيقظ من الحلم بدلاً من أن يحلم بوفاة ابنه: هذا الإدراك، وإن كان لاواعياً، لا يُطاق حتى هناك. ولكن لا يمكن التسليم به أيضاً على المستوى الرمزي، لأن «لا أحد يستطيع أن يقول ما يعنيه موت الطفل إلا الأب كونه أباً، أي لا يستطيع أي كائن واع



قول ذلك». وحتى في اللاوعي وفي ذلك الحلم، يتجنب الأب الواقع الذي لا سبيل للخلاص منه ولا يمكن تسميته كونه موجوداً في ذلك الارتباط العضوي والحميم (لاكان ٦٨، ٥٩: ١٩٧٩).

تقودني صياغات جيجك للاعتقاد بأنه لن ينكر، إذا وقع تحت ضغط ما، وجود «الأشياء» البهيمية أكثر مما يفعله هيغل. ولكن لا يجذب الواقع وفاقاً لهذا المعنى أي اهتمام، ذلك أنه ليس موجوداً أو جاهزاً هناك **من أجل ذاتٍ ما**. فما يهم جيجك هو عنصر الواقع المشيَّد بتاريخ مسبق الذي يعيشه الكائن الإنساني الناطق والفاعل والمصدوم، ولأجل ذلك هو عدواني في جوهره.

وأود أن أضيف: إن ما يهمنا في عمل جيجك هو مداه الفلسفي واستقلاليته ورؤاه المتعمقة في الثقافة الشعبية، وفوق كل شيء، سياسة تأويلها للعدائية المتجذِّرة في دافع الموت. وقد أكدتُ ما أعُدُّهُ اختلافاً بينه وبين لاكان في اللحظات التي يدَّعي فيها أنه متأثر جداً بلاكان، لأن مناقشتي ليست في المقام الأول لنظريته في طبيعة الإنسان، بل للمثالية التي تبدو نظريته وكأنها تضمها. ومن وجهة نظري أرى أن تفسير جيجك للعدوانية - ولموضوعات الكراهية المنتَجة لفحص الغياب الموجود في قلب النظام الرمزي - سوف يكون متوافقاً تماماً مع لاكان اللامثالي. وبطبيعة الحال، إن جيجك لا يشارك هيغل إيمانَهُ المتفائل بالوعي العقلاني الذي يطابق العالم تماماً، ولكنه يؤكد من جديد أن مطابقة الواقع مع الفراغ، خلافاً للاكان، تسمح بظهور الرؤية المثالية القائلة إن التحديد لا يمارسه العالم بل تمارسه فكرتنا عنه، سواء كانت واعية أمْ لاواعية.

السيادة الخيالية

لماذا، بصورة أعم، يجب علينا أن نهتم بالمثالية؟ أو، بعبارة أخرى، ما الذي سيكسبه النقد الثقافي من استحضار الواقع اللاكاني؟ كما يشير جيجك بحق، يجسِّد الشكل الغامض في فيلم **[الكرة]** مكنونات النفس البشرية، ولكن



هذا الموضوع الرائع ينتمي للخيال العلمي. ويقدِّم لاكان في المقابل بديلاً مادياً مستقلاً: «إن الواقع هو ما لا يعتمد على فكرتي عنه (فينك ١٤٢: ١٩٩٥)، فأيُّ التفسيرين يُقدِّم المزيد للنقاد الثقافيين»؟

ويسأل لاكان في البداية «ما الذي يمكن أن نعنيه بقولنا إن الذات هي كل شيء؟» (٩٨: ١٩٨٨b). ماذا يعني حقاً؟ قد يعني ذلك بالطبع سيادة الذات الكاملة سواء كانت متضررة أم لا. تقدِّم المثالية أثمن ما يراه الغرب الحر، ففي عالم يخلو من الغيرية أجد أنني أُشكِّلُ أصلي الخاص بي بصورة متزايدة. وعلاوةً على ذلك، أبني جسدي الخاص بي أيضاً، وأكون السبب في أمراضي من خلال عاداتي السيئة أو القلق اللاعقلاني، وأسبب موتي أيضاً إذا كنتُ غبياً كفاية للسماح لأي من هذه الأشياء أن تخرج عن نطاق السيطرة. تعامل الثقافة الغربية الحياة على أنها عملية مستمرة من خلق الذات على آخر طراز ولا تعترضها أية عقبات خارجية. ففي الخيال العلمي يُجسِّدُ أبطال هوليود مخاوفهم، أما في نظرية الثقافة فلا أجسِّدُ إلا جنسي وحدي.

بيد أن الموت يبقى مخيفاً مثل التهديد الناتج عن إعاقة جسدية من شأنها أن تطعن في استقلالنا الذاتي. تحوِّل المثالية على نحو متزايد موضوع الرغبة إلى خلود اصطناعي يضمنه انضباط الذات القاسي: نظام حمية وممارسة للتمارين الرياضية تستكمله العمليات الجراحية.

رأى لاكان إمكانية افتراض أننا موجودون - لأجل - الموت بأنها بطولية، فهي نتيجة للصراع من أجل أن نكون في وجه كل ما يعارضنا. وتؤكد رؤيته لأنتيجوني استقلاليتها عن المتن الثقافي وعن «الحس السليم» عند الناس الآخرين الذين يحثونها على عدم خرق القانون. أما المثالية فهي على النقيض من ذلك لأنها تترك هذا الاستقلال الذاتي مكانه ليتم تبنِّيه، أو تستبعده على أساس الحتمية الثقافية. وفي ظل غياب أي غيرية جوهرية، فإننا نسأل كيف يجب علينا أن نعارض أو ماذا علينا أن نعارض؟ فإلغاء المعارضة يلغي بدوره البطولة.



أكد جيجك مراراً وتكراراً بعد أن أدرك إغراءات السيادة الخيالية أنه يجب علينا «تجاوز الخيال» الذي يقدمه النظام الرمزي، وأن نمضي عبر الشاشة الثقافية لمواجهة الفراغ الكامن وراءها (٣٠-٣١: ١٩٩٧). ويأخذ هذا الاقتراح الكئيب تفسير لاكان لدافع الموت إلى نهايته المنطقية، ولكن إقراره بالمثالية في المقام الأول هو ما يجعل الأمر أكثر حتمية، وهذا ما جعل جيجك يصف الانتحار بأنه الفعل الأخلاقي الأسمى. إن تجاوز الخيال من أجل الوصول إلى الفراغ يُشكِّلُ ثقلاً موازياً للثقافة المثالية المترفة، ويثبِّت في الوقت نفسه سيادة حقيقية للذات نفسها (انظر، على سبيل المثال، ٦٣-٦٤: ١٩٩١؛ ٧٧-٧٨: ١٩٩٢a).

العنف

إذا كانت الذات تشكِّلُ أصلها الخاص بها، فماذا عن العالم الذي تسكنه الذات؟ تقلل المثالية في نهاية الأمر من قيمة كل ما يقع خارج رؤوسنا. وهذا الرضا المثالي، اليقين بأننا لا نصنع أنفسنا فحسب، بل نصنع العالم في عقولنا أيضاً إذ نُقيِّدُ ما هو موجود بالوعي ونلغي الواقع في هذه العملية، قد يكون من أخطر سمات الثقافة الغربية في القرن الحادي والعشرين. وبقدر ما نكون نحن أنفسنا رهن إشارتنا، كذلك الحال بالنسبة لبقية العالم لنصنع منه ما نختار. وفي حين أن المثالية لا تتحالف علناً مع نهب الغرب لكوكب الأرض أو سياسته الخارجية العسكرية، فإن النظرية القائلة إن المادية ليست أكثر من مجرد تأثير للثقافة لا تقدِّم أي أسس لإنكار أو رفض أي من هذه الممارسات. فعلى العكس من ذلك، إن الاقتناع بأن ما يوجد يعتمد على فكرتنا عنه يساعد على فصل نمط حياتنا عن الضرر الذي يحدثه.

وفي الوقت نفسه، نشنّ الحرب من مسافة تبلغ ٣٠٠٠٠ قدم، وعلى شاشات الحاسوب، في حين تحل الإحصائيات محل واقع الأجساد التي تعاني. وتعطى أدوار تمثيل المعارك على شاشات التلفاز لأشخاص غير مقاتلين، فعروض المتفجرات الكبرى تُخفي الموت إلى حَدٍّ كبير، وكذلك الأضرار التي

تسببها. ومن ثمَّ يقوم أشخاص بارعون بإعادة سرد التفاصيل التي لم يتم عرضها، وذلك لمناقشتها وتحليلها وتدقيقها والتحاور فيها. ومن هذا المنطلق تدعم المثالية بالتأكيد مجتمعاً مستعداً لتجاهل الأشخاص الضعفاء أيضاً، بالإضافة إلى الدمار الذي يمكن أن تلحقه جيوشنا تحت اسم فكرة ما.

لفت جان بودريار الانتباه إلى «انتصار الافتراضي على الواقعي» في ردِّه على حرب الخليج الأولى عام ١٩٩١ (٥٠: ١٩٩٥). وحاجّ بودريار في كتابه **[حرب الخليج لم تحدث]** (The Gulf War Did Not Take Place) بأننا ساذجون إذا توقَّعنا أن نعرف حقيقة الحروب، أو إذا طالبنا بالاستخدام «الصحيح» للمعلومات كسجل لما يحدث فعلاً (٤٦-٤٧). ويعلق بودريار قائلاً: إن الحادثة، في لحظة هيغلية بشكل خاص، تختفي في المعلومات المعطاة نفسها (٤٧)، ولكن لا ينبغي علينا أن نلوم الخطأ أو الإعداد غير الكافي للتقارير عنها. لقد كانت حرب الخليج الأولى بالكاد حرباً على الإطلاق، نظراً لعدم وجود أية مقاومة عراقية، وذلك هو المغزى في نهاية الأمر. فقد كان الهدف من «الحرب» عرض قوة النيران الغربية واستحالة المقاومة الفعَّالة، وكانت الحرب مشهداً مُصمَّماً للردع، ويظهر في فضاء إلكتروني ليخدم مصلحة العالم بأسره.

ويستنتج بودريار من هذا التحليل أنه يجب ألا ننخدع، بل ينبغي لنا أن ندرك ما الذي على المحك من دون الخضوع إلى الوهم الذي يتم إبلاغنا به: «كُنْ افتراضياً أكثر من الحوادث نفسها، ولا تسعَ إلى إعادة تأسيس الحقيقة، فليس لدينا الوسيلة لذلك، ولكن لا تنخدع، ولتحقيق هذه الغاية عليك أن تعاود غمر الحرب مرة أخرى والمعلومات كلها في الافتراضية التي تأتي منها. وعليك أن تُحوِّل الردع ليرتد إلى نفسه» (٦٦-٦٧). تعرَّضَ كتاب **[حرب الخليج لم تحدث]** لسخرية شديدة ونقد لاذع من دون وجه حق وذلك بسبب عنوانه فحسب، ولكنه قدَّم تبصُّراً أكثر مما يُقِرُّ به منتقدوه. ومن ناحية أخرى، يُعَدُّ تفكير بودريار ثنائياً على نحو مميز، وبذلك فإنه أقل تطوراً مما



يبدو عليه، إذ بعد قيامه بقلب التسلسل الهرمي التقليدي وتفضيل الافتراضي على الحقيقة، يضع ببساطة الواقع بين قوسين، واقع التشويه والموت. ويتعذَّر ذكر الواقع عندما لا يكون مُدرَجاً في المعلومات التي تعطى لنا ولا يمكن معرفته بحكم التعريف.

ويعلق جاك دريدا على قيود هذا النوع من التفكير الثنائي في مقابلة أجريت معه في عام ١٩٩٤. فعلى الرغم من أن دريدا لا يذكر بودريار صراحةً إلا أنه يُحذِّرُ من الاستدلال السهل على أن الحرب قابلة للاختزال إلى مشهد من مشاهد وسائل الإعلام. وقد لا نعرف الحقيقة على هذا النحو، لكن من السذاجة كذلك افتراض أن هذا الأمر يتركنا بشيء من الخيال. ويُسلِّمُ دريدا بقوله: «من الواضح أنه لم يَعُد ممكناً أن نناقض الواقع الافتراضي مع الواقع الفعلي أسوةً بالتمييز الفلسفي القديم والهادئ»، ولكنه يُحذِّرنا أيضاً من تنصُّلنا مما حدث مقابل «إنكار الحوادث التي من خلالها يقال إن كل شيء، بما في ذلك العنف والمعاناة والحرب والموت، مبني وخيالي ويُشكَّل من خلال وسائل الإعلام ولأجلها، بحيث لا يحدث أي شيء في الحقيقة، وإنما يتكوَّن لدينا مجرد صور ذهنية وصور تمثيلية وأوهام. ينبغي تفكيك المصطنع بأقصى درجة ممكنة، ولكن يجب علينا أيضاً أن نأخذ كل حذرنا الوقائي من هذا النوع من المثالية الجديدة النقدية. كما يجب علينا أن نأخذ في الحسبان... أن أية دراسة تفكيكية متسقة ستكون حول التفرُّد وحول الحوادث وحول ما هو غير قابل للاختزال فيها في نهاية الأمر» (دريدا ١٩٩٤: ٢٩).

غزو الواقع

بيد أنه ثمة أدلة تقول إنَّ الواقع الذي لا يقبل الاختزال يبدأ بمقاومة عاداتنا المسرفة التي تمليها الثقافة، ويجعل نفسه قابلاً للمعرفة في شكل قمم جليدية ذائبة وفيضانات وحرائق غابات ومستويات عالية من سرطان الجلد. ويالِلأسف، فإن الغرب الذي فعل الكثير لإحداث ذلك يقرُّ فحسب بهذا الوضع



على مضض، أقلّه بصراحة، ويتدافع في الوقت نفسه من أجل السيطرة على الموارد الطبيعية المتبقية على كوكب الأرض.

وفي الوقت نفسه، تشدد الحوادث مجدداً على تفرُّدها، ففي الحادي عشر من أيلول عام ٢٠٠١ حلَّقت طائرتان واصطدمتا ببرجي مركز التجارة العالمي في نيويورك، ما أسفر عن مقتل نحو ثلاثة آلاف شخص. لقد كانت الحادثة مروِّعة ومأساوية، ولكن يمكننا المجادلة بأنها لم تكن أكثر ترويعاً ومأساوية من قصف الغرب للمدن في مناطق أخرى من العالم وفي فترات مختلفة بعد الحرب العالمية الثانية. لقد تركت الحادثة جرحاً عميقاً وأثبتت أنه لا يمكن تسميتها ووصفها إلا من خلال تاريخ حدوثها، كما أدَّت إلى انتقامات عسكرية على نطاق واسع، أولها في أفغانستان ومن ثمَّ في العراق.

لماذا كانت حوادث الحادي عشر من أيلول صادمةً إلى هذا الحد؟ ربما لأنها مثلت غزوة خاطفة قام بها واقع غير معروف لثقافة ازدادت مثاليتها يوماً بعد يوم. لقد بدا تدمير برجي مركز التجارة العالمي غير معلن ولا يمكن تفسيره وغير خاضع للمساءلة، وخارج عن سيطرتنا. وعقب هذا الحدث مباشرة ابتهج المعلقون المتحذلقون، ومنهم جيجك، بتأكيدهم أن الحادي عشر من أيلول كان أولاً وقبل كل شيء مشهداً من مشاهد وسائل الإعلام، فقد أعاد بالفعل إنتاج خيال هوليوود المألوف مسبقاً لدى الكثيرين[١].

---

(١) بيد أنني أتفق مع فكرة جيجك بأن الضحية السياسية الأساسية لحوادث الحادي عشر من أيلول هي أوروبا: «نتج عن الحادي عشر من أيلول تقوية غير مسبوقة لسيطرة أمريكا بكل مظاهرها. فقد خضعت أوروبا لنوع من الابتزاز السياسي الأيديولوجي الذي فرضته الولايات المتحدة: «لم تعد الخيارات السياسية والاقتصادية المختلفة ما يشكل صلب الأمر الآن، وإنما بقاؤنا على قيد الحياة - ففي الحرب على الإرهاب، إما أن تكون معنا أو ضدنا»... وباسم «الحرب على الإرهاب» فُرضت علينا نحن الأوروبيين رؤية إيجابية معينة للعلاقات السياسية العالمية» (١٤٤-١٤٥: ٢٠٠٢). وبالخزي الحكومة البريطانية إذ بعد محاولتها الأولى لإحضار الأمم المتحدة للمساعدة قامت ببساطة بتبني رؤية أمريكا للعالم، ما قلل تماماً من فرص حصول أوروبا على استقلاليتها.



ولكن في الوقت الذي تلاشت فيه تدريجياً الصور التلفزيونية، أظهرت تداعيات الحادثة أن الجرح عميق جداً. فنحن نشاهد أفلام الكوارث بمحض اختيارنا، ونعجب بها بوصفها عرضاً لمهارات أمريكا السينمائية. وبالمقابل طعنت حوادث الحادي عشر من أيلول في سيادة دفاعات أمريكا وموثوقية الاستخبارات الغربية. بل قامت بأكثر من ذلك، فقد وضعت أيضاً صورة العالم الغربي بأكملها قيد النقاش، وشعورنا بقدرتنا على كتابة النص الثقافي، فلم تكن هذه المستويات جزءاً مكبوتاً من نفسيتنا، بل كانت على العكس من ذلك انتهاكاً مادياً عنيفاً من الخارج. ولم تتمكن المثالية من احتوائها.

لاكان ضد المثالية

وقف لاكان نفسه بحزم وثبات ضد المثالية وسمَّاها «حافة الدوامة» (١٩٧٩ :٧١)، وأصرَّ على أن التحليل النفسي لا يقودنا إلى هذا الاتجاه (١٩٧٩ :٥٣)، بل يُشغِّلُ «علاقات الدال بالواقع»، وكلا هذين المصطلحين لهما وزنهما. ولكن لكل واحد منهما انعكاساته على الآخر. فعلى الرغم من أن لاكان كان يسلِّم أن «الدال يميز الواقع بقدر ما يمثله بل وأكثر من ذلك»، إلا أنه يضيف قائلاً: «لا تكن مخطئاً، فليس ثمة مثالية في ذلك» (١٩٩٠ :٧٦).

يقدِّم الواقع الاجتماعي إرضاءات معينة، ولكن هذه الإرضاءات لا تتطابق تماماً مع الرغبة اللاشعورية. وبناءً عليه، يرى لاكان أن الواقع الاجتماعي ليس أكثر من مجرد خيال. فهل ينفي لاكان إذاً وجود العالم المادي بعد كل شيء ليعيد بذلك إنتاج نسخة من المثالية رغم أنفه؟ يمكن أن يبدو الأمر كذلك. يحثنا لاكان في حلقة بحثه العشرين، على سبيل المثال، على الآتي: «إن العالم، أي العالم المليء بالمعرفة، إنما هو حلم ليس إلا، وهو حلم من أحلام الجسد طالما أنه يتحدث، لأنه ليس ثمة شيء يدعى الذات العارفة» (١٩٩٨ :١٢٦؛ عُدِّلت الترجمة في ضوء الصفحة ١١٤ :١٩٧٥)، ولكن الحلم هنا ليس هو العالم نفسه، وإنما الادعاء بالمعرفة، واليقين المتوهم من

أننا ممتلئون بالمعرفة؛ فليس ثمة شيء يُدعى الذات العارفة، وإنما ذوات فحسب تعلَّموا ما تعرفه ثقافتهم، أو ما يبدو أنها تعرفه.

ولكن، بما أنه لا يوجد شيء يدعى الذات العارفة، فإن الادعاء أن العالم لا وجود له، أو أن اليقين بأن الأفكار فقط هي التي تكون واقعية، ما هو إلا حلم أيضاً من وجهة نظر لاكان. فما يثير المفارقة هو أن إنكارنا للواقع يعني أيضاً الادعاء بأننا نعرف من دون شك. ولا يمكن للمرء أبداً أن يحقق مثل هذا اليقين، فالتوافق بين العالم والوعي كان أيضاً هدفاً من أهداف هيغل، ولا يمكنه حتى أن يؤكد بكل ثقة القناعة المتواضعة جداً التي تقول إن ما لا نعرفه لا يهمنا، فكيف يمكننا أن نكون متأكدين حتى من ذلك في اللحظة التي لا يمكننا أن نكون متأكدين من أي شيء آخر؟

ومن جهة أخرى، في حين أنه كان يدرك تماماً مناشدة المثالية المغرية، أي، وعدها بمعرفة أكيدة لأجل الذات، فلم يغرِ ذلك لاكان نفسه: «تقوم المثالية على تأكيدنا بأننا نحن من نعطي شكلاً للواقع، وأنه لا جدوى من النظر في الأمر إلى أبعد من ذلك. إنه موقف مريح. وموقف فرويد، أو موقف أي إنسان عاقل في هذا الشأن، هو شيء مختلف تماماً» (٣٠: ١٩٩٢). يدَّعي لاكان أن ما تخطئ به المثالية هو الإسهام الحاسم الذي يقدّمه التحليل النفسي، وكذلك فهمها للاتصالية بين الذات والعالم، إذ يقطع مجيء النظام الرمزي هذه الاتصالية، ولكنه لا يمحوها في نهاية الأمر. وهكذا، فإننا نبقى موسومين بواقع مفقود ولكنه معقد، فتعمل آخريّة الدال والنقص الناتج في الكينونة بتغريب الذات وعزلها حينما تميل في أية لحظة من اللحظات إلى نبذ شيء من الفكر أو الكلام المتسق. إننا مُعرَّضون للاختفاءات المؤقتة من سلسلة الدلالة المعرَّضة في أية لحظة **لأن تتلاشى**. وفي واقع الأمر، «هذا هو الخلل الأساسي في المثالية الفلسفية التي، على أية حال، لا يمكن دعمها ولن يتم دعمها أبداً بصورة جذرية. فليس ثمة ذات من دون أن يكون هناك في مكان ما [تلاشي] (*aphanisis*) للذات، وأنه في هذا العزل وفي هذا التقسيم الأساسي



تتأسس جدلية هذه الذات» (٢٢١: ١٩٧٩). فلا يستطيع الكائن الناطق أن يفهم حالته كلياً لكونها تتألف من ذات تسكن بصعوبة في واقع لا يمكن تسميته ولا يمكن الوصول إليه. فليست الذات ببساطة عقلاً أو جسداً، ولا حتى عقلاً وجسداً مجتمعين، فمثل هذا المخلوق هو دائماً شيء آخر يختلف عن نفسه. ويأتي «العقل» - أو اللغة والثقافة - في المقام الأول من خارج الذات في محاولتها لتسمية الضرورات العضوية التي لا يتطابق معها كلياً هذا الطلب الغريب.

وإذاً، التفسير الذي يستخدم التحليل النفسي لتحليل الفرق بين الواقع الاجتماعي الذي نبنيه والواقع الذي لا يمكن معرفته، هل يعود إلى التعارض الذي طرحه كانط بين المظاهر والأشياء في ذاتها؟ الجواب نعم ولا في آن واحد. لقد أنكر لاكان - بل فكك من الناحية العملية على الرغم من أنه لا يستخدم بالطبع هذه الكلمة - النقيض الكانطي بين ما لا يمكننا معرفته والظواهر التي نتصورها. ويصرُّ لاكان على أن البشر ليسوا مجرد مظاهر (*paraîtres*)، ولكنهم أيضاً شبه كائنات (*par-êtres*)، إذ يتخذون موقفاً كذوات إلى جانب حالة أخرى يعزلنا عنها الدال دائماً. وبعبارة أخرى، إننا دائماً إلى جانب أنفسنا (٤٤-٤٥: ١٩٩٨).

مع تفكيك التناقض بين العقل والجسم، والفكر والعالم، والرمزي والواقعي، يحلُّ التحليل النفسي محلَّ التعارض الذي لولا ذلك سيتطلب منا أن ننحاز إلى أحد الجانبين. لم يكن الأسقف بيركلي على يقين من أن الأمور لا زالت موجودة عندما لم نكن ننظر إليها. وعندما سُئل الدكتور جونسون كيف يمكن له أن يتصدَّى لمثل هذه المثالية، أجاب: «أدحضها بهذا الشكل»، وركل حجراً. ومنذ ذلك الحين، قامت النظرية في معظمها إما باختيار السفر على طريق ما على طول الخطوط التي وضعتها المثالية الألمانية، أو برفض «الفلسفة القارّية» في مجملها لمصلحة المذهب التجريبي الذي يخلو من التعقيد. لقد تحدَّى لاكان بالمقابل ثنائية العقل والجسم، فسمح للدال بغزو



الواقع، مثل التوغل العنيف الذي يقوم به الحدث الواقعي في صورة العالم التي لا تهدف إلى الاعتراف به. ويتخذ التحليل النفسي كحقل محدد من حقول اهتمامه اللغز الذي ينتج من الربط غير المستقر بين الاثنين في البشر، «فالواقع... هو سر الجسم الناطق وسر اللاوعي» (لاكان ١٩٩٨: ١٣١).

الثقافة

في الوقت نفسه، يَعِدُ لاكان بدرجة من السلوان للشخصية الغامضة التي يتم عزلها والتي تكون دائماً إلى جانب نفسها، هذه الشخصية التي خلقتها قراءات لاكان المتجددة لفرويد عن الكائن الناطق. وبصورة تثير المفارقة تَبيَّنَ أن رؤية لاكان للثقافة هي أكثر إيجابية من أي تفسير قدَّمه البنائيون. ووفاقاً للتاريخانية الجديدة، تتحكَّم الثقافة بمعارضتنا حتى. ويملي المتن الثقافي عند بتلر الكبت الجنسي مع إمكانية محدودة للغاية من المقاومة. أما المتن الثقافي عند فِش فيحبسنا ضمن مجتمعات تقوم بالتفسير، وإذا اختلفنا فيها، فإن كل ما يمكننا القيام به هو الذهاب إلى مكان آخر. وفي الوقت نفسه نجد في تفسير جيجك أن الحياة الثقافية مأهولة بأشياء من الخوف والبغض تكون شبحية أو وهمية. أما لاكان فيرى أن الثقافة هي موضع اللذة.

وفي بقية هذا الكتاب سوف أهتم بأشكال هذه اللذة والمعاني المتضمنة في النقد الثقافي المتعلقة بالتسليم بالتحديدات التي يمارسها الواقع الذي لا يمكن معرفته.





الفصل الخامس

الدائرة السحرية للثقافة

الواقع والثقافة

يوجد الدال والواقع على مستويين مختلفين، فمن الصحيح أن الدال يغزو مساحات مجهولة من الواقع لبناء المعارف الجديدة، في حين يشق الواقع بين الحين والآخر طريقه بعنف إلى داخل الحقيقة الثقافية التي نوجدها لأنفسنا. ولكن، هل يبقى هذان المستويان المتمايزان في سير الأمور العادي منفصلين عن بعضهما ويتبادلان العدائية أو أنهما يتصارعان مع الثقافة لإخفاء فجوة النظام الرمزي ولا يمكنهما إغلاقها أبداً؟

الجواب هو نعم ولا. يُعَدُّ دفن الموتى، كما اقترحتُ، من أقدم الممارسات الثقافية، وتُسلِّم النصب التذكارية التي نقيمها للموتى على مستوى الدال بقدرة الواقع على استعادة الذات. فالتلال والأهرامات والآثار كلها تميز وجود كائن ناطق سابق انضمَّ الآن إلى الواقع مرة أخرى. يشهد الحضور على الغياب، وتقوم المقابر بتخليد الفرد، ولكن ما يثير المفارقة أنها تفعل ذلك من دون أن تنكر فقدان الشخص الذي تهدف هذه المقابر أيضاً إلى طمسه.

ولنفترض، إذاً، أننا نفكر للوهلة الأولى في نصب جنائزي معين كمثال على الثقافة. وقد اخترتُ عمداً نصباً تذكارياً لشخصية لا نعلم عنها الآن إلا القليل، كي لا نخلط بين القبر وشاغله، أو تبعدنا عنه سيرة حياته. وبطبيعة الحال، تدعونا النقوش والصور المنحوتة إلى التكهن بأصحابها والمثال الذي بين أيدينا ليس استثناءً. ولكن تحديداً لكون معرفتنا تبقى على مستوى التكهن، فإننا نكون في موقف أقوى عندما نركز على الطريقة التي يعمل بها التخليد كشكل ثقافي.



الصيدلي جون سيمسون

كان مدخل كنيسة سانت ماري الأبرشية في ديبنهام لا يزال من الباب الغربي. وعلى الرغم من أن قاعدة البرج تعود إلى القرن الحادي عشر، إلا أن الممر الجنوبي العمودي كان مضاءً بصورة جيدة، ولم تكن هناك صعوبة في التعرُّف على تمثال جون سيمسون (John Simson) الصيدلي الذي أُزيحت ثلاثة أرباع صورته قليلاً في مكانها في الطرف الغربي من الجدار الجنوبي ليواجه الرعية لحظة دخولهم إلى الكنيسة. كانت يد سيمسون اليسرى تلمس صدره في لفتة حزن، أو ربما شفقة، في حين كانت يده اليمنى مرفوعة وكأنها تحيي الرعية أو تباركهم. أما الإبهام والخنصر المفقودان أو المكسوران بوضوح، فلا يُنقِصان من سلطته الكئيبة التي ميَّزت بكل وضوح صورة تمثاله منذ أن نُصب التمثال أو بعد وقت قصير من وفاته عام ١٦٩٧ برعاية صديقه المقرَّب، جون شيبارد (John Sheppard)، الذي كان أحد رجال الدين في أبرشية وذرنغست كام بروكفورد المجاورة (الشكل ١-٥).



(الشكل ١-٥)

جون سيمسون يحيي الرعية في ديبنهام، سوفولك.

(نصب تذكاري لجون سيمسون يعود تاريخه إلى عام ١٦٩٧، تفصيل من القبر.)



إن قبر هذا الصيدلي الغامض - الذي يعود للقرن السابع عشر، والذي ليس رائعاً ولا جميلاً تقليدياً، لكنه شائق على الرغم من ذلك - يشهد على فقدان ما، إذ يستحضر ممارسةً دالة لتخليد صاحبه. ولكن الخلود، على الأقل في هذا العالم، ليس خياراً لدى جون سيمسون، فالموت واقعي. بيد أنه بدلاً من الحياة الأبدية يُقدِّم النصب التذكاري «نصَّاً» ثقافياً يُلمِّحُ مباشرةً إلى فقدان ما ويَعِدُ باللذة. وفي هذا الصدد، يُشكِّلُ النصب التذكاري المنحوت مثالاً نموذجياً على الثقافة كما يُعرِّفها التحليل النفسي عند لاكان.

كان لعائلة جون شيبارد، التي أقامت ضريح سيمسون، بعض الأهمية في هذا الجزء من ريف سوفولك، فقد كانوا مخوَّلين حملَ السلاح، وكان عندهم ثلاثة كلاب صيد تحمل سهاماً في أفواهها نُقشت عليها عبارة («الإخلاص يزودنا بالسلاح»). غير أن جون سيمسون كان ينتمي إلى طبقة اجتماعية مختلفة، فعلى الرغم من أن تمثال سيمسون النصفي كان مناسباً تقليدياً لرجل صاحب حرفة، إلا أن مكانة الصيدلانيين في نهاية القرن السابع عشر ظلت متدنية، فقد كانوا تجاراً يُنظَر إليهم ببعض الازدراء حتى من أولئك الذين كانوا يمارسون مهنة الطب التي كانت صاعدة آنذاك ولم تكن في حَدِّ ذاتها محترمة كثيراً بعد. وإذا بالغ شكسبير في وصف فقر هؤلاء التجار كذلك التاجر الذي باع سُمَّاً لروميو، فإن الصيدلانيين أو العطَّارين في أواخر القرن السابع عشر لم يحصلوا على احترامهم الكامل بعد. وكانوا مخوَّلين فرضَ رسوم على الأدوية في ذلك الوقت، ولم يستطع أحد أن يقدِّم لهم نصيحة في حال تعدِّيهم على الأراضي التي حصل عليها الأطباء. ولذلك لم يكونوا معتادين على أن يتوقعوا نصباً يتمتع بقابلية الرؤية كهذا. كان الحارسان من عائلة جون شيبارد، وهما اللذان يظهران على لوح الرخام تحت تمثال جون سيمسون مع كتابة لاتينية تشهد أن شيبارد مسؤول عن تصميم قبر صديقه الحبيب والغالي.

ومع ذلك منح تصميم شيبارد مهنةَ العطارة كرامةً تتمثل في شعار النبالة. ويشمل النقش الموجود على غطاء البازلت الأسود لصدر التمثال



خوذةً فوق درع، وهذا الدرع يُظهِرُ صليباً وتاجاً من الأشواك وقصبتين كلها مُعرَّفة باسم «الشارة التي يحملها أي مسيحي». إن أسلحة سيمسون هي درع من الإيمان وخوذة الخلاص (إفيسيانز ٦، ١٦-١٧). وهناك قصيدة مرفقة باللغة الإنكليزية من المفترض أن يكون شيبارد قد ألَّفها بنفسه تُوضِّح أن الشعارات الظاهرة على الدرع لا تزعم بوجود أي نسب نبيل للرجل المتوفَّى: «نحن لا نتباهى هنا (عزيزي القارئ) بأننا ننحدر من عرق بريطاني أو سكسوني أو نورماندي»، بل ترمز هذه الشعارات إلى تواضع آلام المسيح:

وهكذا، ههنا أدوات العار والألم تلك،

التي لم يُحقِّر بها ربُنا العظيم ابنَ آدم؛

نعرضُ في الغرفة أسلحةً نبيلة

فهي رموزٌ صادقة تدل على قبر المسيحيين.

لا تدع أحداً يُحقِّر هذه الشعارات

فهي خاليةٌ من تقريع الأخيار والحكماء.

إن منح لقب النبالة لهؤلاء العطّارين - الذي ينتمي للفضيلة بغض النظر عن مولدهم - ينسجم مع الطابع التفصيلي للنصب التذكاري نفسه. فموضع التمثال يعلن عن إيمان سيمسون وأمله وإحسانه، إذ يَحُثُّ المُشاهِد ليقول في اللغة اللاتينية: «هكذا فليُضِئ نوركم» (متّى، ٥، ١٦). وهناك آنيتان تشيران إلى وفاته، الأولى تسمى (الانقراض) (*Extinguor*) والثانية (القيامة الكبرى) (*Resurgam*)، وتحتهما تؤكد الآيات المكتوبة بالإنكليزية على الأمل بالحياة الأبدية الذي يَعِدُ بها الإيمان، كما تَحثُّ الآيات الناظرين على تجهيز مصابيحهم دليلاً على استعدادهم، مثلما تفعل العذارى العاقلات في الحكاية الدينية (متّى ٢٥، ١-١٣).



إن صورة التمثال النصفي وغنى الرموز المجازية المألوفة والتلميحات، وكذلك النقوش باللغات الإنكليزية واللاتينية واليونانية، كلها تجتمع لإحياء ذكرى العطَّار المتواضع. وكل ممارسة متاحة تقريباً تنضم إلى القوى الأخرى هنا ضد قوة الموت الماحقة، فلا يؤكد النصب التذكاري خلودَهُ فحسب، بل يفعل ما في وسعه لإضفاء هذا الخلود أيضاً على الآخرين، ما يجعل جون سيمسون يعيش في حجر مُعمِّر، صديقاً شخصياً لجون شيبارد ومثالاً أخلاقياً تقتدي به الأجيال القادمة.

ومع ذلك، فإن صياغة مشروع تخليد الضريح في هذه الشروط، ومشروع تخليد كل النصب التذكارية في الواقع، تعني أن نوضح من خلال هذه العملية استحالة المهمة. فلا شيء، من جهة، يمكن أن يكون أبعد عن حضور الكائن الحي من المجاز المحفور على هذا الحجر الثابت والصلب. فالهندسة وانتظام اللوح نفسه والطبيعة المتناقضة للآنيتين ووفرة الشعارات والكلام المنقوش بلغات بعضها حي والآخر ميت، ولكنها رسمية دائماً سواء كانت وصائية أم دينية أم من الأمثال أم بطولية، كلها تخون تماماً، رغم أنفها، عجزها عن بَثِّ الروح في الرجل الميت. فتمثال شخص ما يلفت الانتباه، من خلال سكونه البارد، إلى الاختلاف بين عظمة النصب التذكاري من ناحية والكائن الحي بلحمه ودمه من ناحية أخرى. وهنا نجد أن الفجوة بين الصيدليّ ونصبه التذكاري لا تتحقق إلا بالإسهاب في الدلالات البصرية، وفورة النصية والتناظر الثابت، فكلها ضرورية وتصب على أية حال في مصالح التخليد المطروح نفسه.

لا يعيش الرجل الميت بلحمه ودمه على ما يبدو في أحفاده. ففي حين أن النقوش الأثرية لطبقة النبلاء في هذه الفترة تركز بصورة مميزة على سلالة النسب، فإن قبور العلماء والمهنيين تؤكد عادةً مآثرهم. ليس ثمة تلميح إلى عائلة على النصب التذكاري الذي يحتضن مثل هذا الغنى من الدلالات.



والطفلان الرخاميان الكبيران الحزينان قليلاً، على جانبي التمثال الذي يحاكي الحياة، هما رمزيان بصورة صريحة. لقد «كنتُ جائعاً» يقول الطفل عن يسار التمثال وفي يده حزمة من حبوب الذرة، في حين يضيف الطفل الثاني عن يمين التمثال لقد «كنتُ عارياً» وهو يحمل طرف عباءة. تُلمِّحُ تصريحاتهما إلى يوم الحساب عندما يكافئ المسيح أولئك الذين أطعموا الجياع وألبسوا المعوزين (متّى ٢٥، ٣٥-٤٦). فادعاء الطفلين يثبته وصفٌ مفصل في اللاتينية إلى جانب صدر التمثال. وكونه صيدلياً في سوق لمدينة سوفولك الصغيرة، يبدو أن جون سيمسون الذي وافته المنية عن عمر ناهز أربعاً وخمسين سنة قد كسب ما يكفي من المال ليؤسس توزيعاً أسبوعياً دائماً من الخبز لأربعين فقيراً أيام الأحد بعد انتهاء صلاة الصبح. وأسس مخصصات سنوية من الملابس لأربعة عشر من أفقر أبناء الرعية في يوم عيد الميلاد من كل سنة. ويختتم النقش أن الصيدلي يُشكِّلُ مثالاً على الإحسان الكريم والمنظَّم تنظيماً جيداً.

ولا بُدَّ أن نتساءل عن طبيعة العلاقة التي تربط سيمسون الصيدلي بصاحب الأرض شيبارد الذي أمر بإنجاز النصب التذكاري. كان جون شيبارد يسكن في أبرشية وذرنغست على بُعد خمسة أميال من صديقه، حيث عُمِّدَ هناك في يناير ١٦٤٩-١٦٥٠. ونستنتج أن شيبارد كان أصغر من صديقه سيمسون بسبع سنوات. ولعل وصايا سيمسون الخيرية تقدم دليلاً على طبيعة مصالحهما المشتركة، فقد كان من الممكن للتجَّار أن يعززوا وضعهم الاجتماعي عن طريق مشاركتهم في الصدقات. وبعد عشر سنوات من موت الصيدلي، كتب جون شيبارد وصيةً في عام ١٧٠٧، وكانت هذه الوصية تشبه وصية سيمسون تماماً، إذ يجب على عقارات شيبارد أن توفر رغيفاً زهيد القيمة لستة من الفقراء كل يوم أحد بعد الصلاة. وعلاوةً على ذلك، ترك شيبارد قطعةً صغيرة من الأرض سمَّاها أرض الكنيسة لتغطي تكاليف وليمة سنوية تقام لعشرين فقيراً من أبناء وذرنغست في احتفال عيد البشارة في شهر آذار. ويجب أن يقرأ الخوري الصلوات قبل العشاء، وأن يُحدِثَ القارعون

جلجلةً عالية للأجراس بعد ذلك، وأن يحصل كل فقير على ستة بنسات أيضاً. وكان شيبارد دقيقاً للغاية في مسألة توزيع الأموال، إذ يُكلِّفُ الطعام جنيهاً واحداً، فيعطي خمسة شلنات للطباخ، وشلنين وستة بنسات للخوري وشلنين وستة بنسات أخرى لقارعي الأجراس. وهكذا قدَّم شيبارد مثالاً آخر على الإحسان الكريم والمنظَّم تنظيماً جيداً الذي كان قد أشاد به عند جانب ضريح صديقه. والفرق الرئيسي هو أن الرجل (أي شيبارد) بعد وفاته دعا الفقراء إلى تناول العشاء، في حين ترك الصيدلي الحكيم، الذي كان يعرف قيمة الطب الوقائي، بعض الملابس ليبقيهم دافئين.

عاش كلا الرجلين إذاً على وصاياهما وعلى امتنان أولئك المستفيدين منهما. ومع ذلك، في الجيل الذي جاء بعد الصيدلي، كان من الصعب الاعتقاد أن الفقراء، مهما كانوا ممتنين لحصولهم على الخبز أيام الأحد وملابس عيد الميلاد، سوف يتذكرون ولو جزءاً بسيطاً من صورة جون سيمسون الحية. بل إن ما يبقى هو صندوق الأموال الذي يُدار لمصلحتهم، ونص الوصية المتروكة في القرن السابع عشر. كما يذكر النصب التذكاري مهارة سيمسون كصيدلي وفضائله المسيحية، فضلاً عن حب صديقه جون شيبارد. أما الباقي - واقع الكائن الحي وطبيعة الصداقة - فهو غير قابل للتسمية وغير مُتاح للدال، فهو مفقود وبعيد المنال بسبب النصب التذكاري نفسه الذي صُمِّمَ للحفاظ على ذكراه.

الثقافة والشيء

تعتمد النصب التذكارية، بعبارة أخرى، على وجود فجوة بين الواقعي والرمزي. فالفقدان الذي تعتزم هذه النصب إزالته من خلال الحفاظ على ذكرى، الموت الذي يستهدف مشروعها التغلب بهذه الوسيلة، هي شرط أيضاً لوجود هذه النصب التذكارية كموضوعات في الثقافة. فالنصب التذكاري لجون سيمسون يلمح إلى الموت الذي يسعى هذا النصب أيضاً إلى التغلب عليه. وهذا النصب الذي صُمِّمَ لاستيعاب رفاته سوف يحتوي على جسده المتحلل وعظامه



ومن ثمَّ رماده. أما القبر الأجوف الذي يُخلِّدُ الصيدلي فلا يخفي شيئاً أكثر أو أقل من ذلك، إذ يُعوِّضُ بتقديم نوع من اللذة والمواساة. ووفاقاً لمصطلحات لاكان تشكِّل المقابر دائرةً سحرية حول الشيء (the Thing).

أخذنا لمحة عن الشيء في الفصل الثالث بوصفه سلفاً الموضوع a. وهذا التصور يُشعِرُنا بنفسه لفترة وجيزة فقط في سياق عمل لاكان، ربما لأنه يحوم بصعوبة بين الواقعي والرمزي، ولكنه يحتلُّ مكانةً بارزة في حلقة البحث السابعة من عام (١٩٩٢)، حيث يقدّم لاكان أكثر تفسيراته للثقافة تفصيلاً. ولذلك أعود الآن إلى الشيء (das Ding) بقليل من التفصيل. ففي حين أن لاكان يضع الشيء في داخل الواقع، فإن هذا الشيء يسكن النفس، ولا يفعل الواقع ذلك، على الرغم من أن هذا الشيء يبدو هناك بوصفه نوعاً من المنفى. إن موضوع الرغبة التي لا يمكن تسميتها، الشيء، لا يوجد بحد ذاته إلا بمثابة تذكير نفسي، ولكنه يحدد موضع الواقع المفقود في الكائن الناطق، وهكذا يُدخِلُ الشيء فراغاً في الاتصالية. والشيء، بعيداً عن الدال وبمعزل عن الذات، يُشكِّل أيضاً الغياب الذي يظهر في صلب الذات مع قدوم الدلالة. والشيء الذي لا يُنسى، كونه بناء أمومياً وبدائياً يعود إلى ما قبل تاريخ الذات، إنما هو مصدر الاندفاع نحو الحياة والموت، وهو الموضوع (غير الموجود) للدافع الوحيد الذي يشملهما كليهما.

وكون الشيء ليس إلا عدماً موجوداً في مركز الكائن الناطق، فإن هذا الشيء هو الذي، لاشعورياً، نريده في الواقع المفقود. غير أن لاكان يصرُّ على أنه لا يمكن العثور عليه أبداً، بل يجب على الذات أن تترك مسافة بينها وبين الشيء. ويؤكد لاكان أن اللقاء إذا كان قريباً جداً، وحتى الافتراض بأن ذلك ممكن، من شأنه أن يتسبب في تحلل الذات والنظام الرمزي والثقافة بمجملها.

ولكن عكسها، أي القانون أو الضمير أو النظام الذي يمثله الأب الرمزي، لا يقدِّم إشباعاً أيضاً. وبصورة تشبه اعتماد لاكان على الأنا العليا الفرويدية، فإن الأب في تفسير لاكان ميت باستمرار، فهو الطاغية «المهووس» الذي تُعَدُّ



مطالبه من أجل النبذ باهظةً ولا يمكن إشباعها. والقانون يشبه الشيء في أنه غريب، ولكنه أيضاً مصدر لتشريع «فاحش وشرس» (٧: ١٩٩٢). والضمير "طفيلي" يتغذى على الإشباعات التي نقدمها له ويظلّ يطلب المزيد (٨٩)، ويرفض لاكان بازدراء عدَّ أن قيمه الأخلاقية المتمثلة في التضحية بالنفس والواجب والانضباط هي «الفضائل».

لا يوجد «خير مطلق»، بل إن الشيء المحرَّم والمميت هو أيضاً مصدر الخير، و«ليس ثمة مصدر آخر» (٧٠). وبما أن لاكان يربط بين دافعي الرغبة والموت عند فرويد ويجمعهما في دافع واحد، فإن موضوع الدافع، الشيء الأمومي يمنح كلاً من الحياة والموت، والشيء الذي يعادي الذات (٥٢) وهو مع ذلك «في صفها» (١٢٥: ١٩٨٦)، يُشكِّلُ مصدر الحب والكراهية معاً، وموضعه حي وميت في آن واحد (٣٠٠). ولذلك فإنه يستهل إرادة الخلق والتدمير، نعم التدمير بالفعل، كما يجادل لاكان، من أجل أنْ يَخْلِقَ من جديد.

يُعَدُّ الإبداع مشروع الثقافة، فبهذه الوسيلة تُقَدِّمُ الثقافةُ انعطافاً من شأنه أن يمنع تأثير الشيء نفسه، وتُرجِئ الثقافة من خلال حضورها الدلالي التلذذ المستحيل الذي ينتج من اللقاء بالغياب الكلي، فتعطي الثقافةُ متعةً لدى قيامها بهذه العملية. ويرى لاكان الموضوعات الثقافية كما لو أنها تُطوِّقُ الشيء المفقود، وتبقيه ضمن حدود معينة من دون أن تنكر وجوده. تقطع النصب التذكارية الجنائزية شوطاً طويلاً كونها مثالاً نموذجياً للثقافة، فالنصب التذكاري لجون سيمسون يُحوِّط الغياب ويلفّه بالدال، ومن ثمَّ يُقدِّمُ بعض اللذة لدى قيامه بذلك.

اللذة

يشير فرويد في كتابه **[ما بعد مبدأ اللذة]**، ويكرر لاكان ذلك أيضاً، إلى أن الذات تجد اللذة في الرمزي وليس في الواقعي (لاكان ١٩٩٢: ١٢). فموضوع الدافع، أي الشيء، المفقود من النظام الرمزي ويقع خارج التمثيل، وغائب، مرعبٌ ولا يمكن تصوره أيضاً. لكن النظام الرمزي، الذي حال قبل كل شيء بين الطفل الرضيع والإشباع في الواقع، مستمرٌ في تشكيل «دائرة

سحرية» تعزلنا عن الشيء (١٣٤). وقد استبدل إرنست الصغير تعلُّقَهُ العضوي بأمه بالبكرة الخشبية الدالة على شيء ما، ما سمح له بقبول غياباتها. ولكن الجدير بالملاحظة هو أن في هذه العملية سمَّت الألم الناتج عن الغياب، إلا أنها لم تستغني عنه أبداً. وفي سياق هذه القصة تحديداً يذكر فرويد اللذة الفنية التي يشعر بها الكبار، والتي غالباً ما تتضمن فقداناً ما على مستوى الدال كما يشير، ومثاله التراجيديا التي تجسّد المعاناة والموت، ومع ذلك فإنها تُعاش كتجربة لذيذة (فرويد ١٩٨٤: ٢٨٧).

لا يقمع مبدأ اللذة الدافع وإنما يَحْرِفُهُ عن مساره ويفرض علينا الستارة الدالة التي تحمينا من مواجهة مباشرة مع الشيء المرغوب المستحيل المميت. وفي الوقت نفسه يُلمِّحُ الدال القابل للذة إلى فقدانه. وحتى الكوميديا، بدءاً من شكسبير وصولاً إلى مسرحية [**أربعة أعراس وجنازة**] (*Four Weddings and a Funeral*) وبصورة مشينة أيضاً تفصح عن الجانب المظلم من التجربة الإنسانية، فيتحاذى مبدأ اللذة مع الثقافة في أوسع معاني هذا المصطلح.

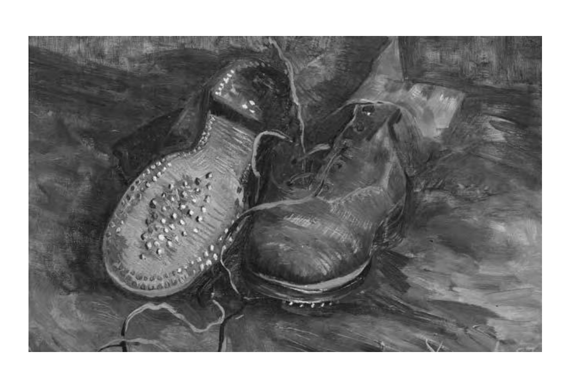
الجميل

تقوم الثقافة على صناعة الأشياء، وهكذا فإنها تشبع ذلك العنصر في دافع الموت الذي يكون مفهوماً كإرادة للبدء من جديد ولمحو ما هو موجود من أجل إعادة الخلق، ولصنع شيء من اللاشيء الذي ينتجه الدمار (لاكان ١٩٩٢: ٢١٢). وقد لا تكون أعمال الثقافة أكثر من تخيلات وإشباعات ناتجة عن هلوسة من شأنها أن تُرضي على مستوى الخيال. وقد تكون هذه الأعمال جميلة بدرجات متفاوتة بالمعنى الذي حدده كانط للمصطلح، أي أنها مُرضية وممتعة، وتالياً مُسكِّنة. ويجادل لاكان بأن الجميل يشبع رغباتنا إلى الدرجة التي يفعل بها ذلك لكن ليس من خلال تمثيل الواقع، ولا عن طريق تجنُّب الدافع، وإنما عن طريق الإشارة إلى الواقع المفقود، في الوقت نفسه الذي يعزل أي احتمال لأن نكون قريبين جداً من الشيء. وتقدم الموضوعات المصنوعة نوعاً من الإشباع عندما يحصر الدال غياباً ويوفر في الوقت نفسه لذة.



يأخذ المبنى في المعمار شكله من خلال تطويق الفراغ (١٣٥-١٣٦: ١٩٩٢)، ويخلق الفن مسطّحاً دلالياً يحلُّ محلَّ نموذجه؛ وثيمةُ الندب والنواح على موضوع الرغبة المستحيل تسيطر في شعر الشعراء الجائلين (troubadours) (١٣٩-٥٤). يركز كثير من شعر الحب على الغياب، أما التراجيديا فتقدم لجمهورها، على نحو يثير المفارقة، لا اليأس حين يموت البطل، بل العزاء الذي يأخذ شكل التنفيس (catharsis). والقبور، على الرغم من عدم ذكر لاكان لها، تحصر الفراغ. يُزيِّنُ النصب التذكاري لجون سيمسون اللوحة التي يشكلها بنصوص وصور تُذكِّرنا بحياته. وفي كل هذه الحالات، التلميح إلى الغياب، وبناء شيء من لا شيء، والإشارة إلى اللاشيء الذي يُعَدُّ شرط ذلك البناء، تجتمع كلها لتقدِّم نوعاً من الإشباع عبر تهدئة الدافع.

استشهد لاكان، بعد أن أعاد قراءة مقالة هيدغر «أصل العمل الفني»، بمثال على الجميل هو سلسلة من رسومات فان غوغ **[زوج من الأحذية]** (A Pair of Shoes) (الشكل ٢-٥).



(الشكل ٢-٥)

زوج من الأحذية الريفية الثقيلة المهجورة تشير إلى حضور وغياب

(لوحة الرسام فينسنت فان غوغ [زوج من الأحذية]، ١٨٨٧).



ما الإشباع الذي نستمده من صورة لحذاء فلاح كان قد تخلَّصَ منه؟ وأين تكمن اللذة في رسم حذاء بالٍ ومبتذل. وما **معناه** أصلاً؟ إنه لا يعني المشي ولا التعب، ولا العاطفة ولا العلاقات الإنسانية، بل على العكس تماماً، يقول لاكان إنه لا يعني أكثر «مما يدل عليه زوج من الأحذية المهجورة، حضور وغياب محض في آن واحد» (٢٩٧: ١٩٩٢). فلا أحد يلبس هذا الحذاء: إنه فارغ، وهكذا يشير إلى علاقة زمنية واختلاف عن الماضي وفقدان من لبسه، مثلما ترمز البكرة الخشبية إلى فقدان العلاقة العضوية مع الأم المحبوبة.

وبالطريقة نفسها، تعني رسومات الطبيعة الصامتة ضمناً وجود علاقة زمانية مع المستقبل، واحتمال فقدان ما هناك أيضاً. فالحليب أو الفاكهة أو الكريمة أو البرتقال أو العنب، التي نصوِّرها في لحظة من لحظات الكمال تعتمد (من أجل المتعة التي تعطيها) على وعينا أن اللحظة لا يمكن أن تدوم.

«وكما أظهر كلوديل بشكل مثير للإعجاب في دراسته للرسم الهولندي، فإنه بقدر ما تكشف رسومات الطبيعة الصامتة وتخفي ذلك الشيء الذي فيها الذي يشكل تهديداً أو انفراجاً أو تفتحاً أو تحللاً، فإنها تُظهِرُ الجميل لنا كوظيفة لعلاقة زمانية» (٢٩٨). وهذا الغموض أمرٌ بالغ الأهمية؛ فالفن، كصيغة دلالية، يشكِّل مباشرة حضوراً ويستدعي غياباً. ووفاقاً لمصطلحات دريدا، يأخذ الدال الذي يُرجِئ المعنى مكان الفن. وبهذه الطريقة يمثل الدال الغياب الذي يستدعيه، ويخلق بصورة مثيرة للمفارقة ما ليس واضحاً هناك في العرض نفسه. فالعمل الفني يلفت الانتباه إلى وشك الموت، ويفعل ذلك في الممارسة الدلالية. وبذلك يحمي العملُ الناظرَ من التجربة المستحيلة، المهلكة للذات، للغياب في حد ذاته. «إن الحاجز الحقيقي الذي يعيق الذات أمام مجال الرغبة الراديكالية الذي لا يمكن وصفه وهو أيضاً مجال التدمير المطلق... يتحدث بشكل مناسب عن الظاهرة الجمالية حين تتم مطابقتها مع تجربة الجمال» (٢١٦-٢١٧).



هل يعتمد الإشباع الذي تتيحه الثقافة على الجميل بالمعنى التقليدي، أي نوع الجميل الذي نطابقه مع الثقافة العليا؟ الجواب: ليس بالضرورة. فالموضوع الثقافي النموذجي، كما يجادل لاكان، هو عمل الخزَّاف الذي يخلق فضاءً عن طريق صنع إناء لتطويقه (١٢٠-١٢١). وهنا يستشهد لاكان بمقالة أخرى من مقالات هايدغر الذي يطرح السؤال الآتي: ما الذي يُبقي السائل في الإبريق؟ ليس، كما يبدو لنا، جوانب الإبريق أو أرضيته، بل على العكس، إن العنصر الذي لا غنى عنه هو التجويف الموجود في مركز الإبريق. «فما يمتلكه الإبريق هو الفراغ، الخلاء، إذ إن الفضاء الفارغ، أي هذا اللاشيء في الإبريق، هو ما يشكل هذا الإبريق بوصفه وعاء الملء»، فالخزَّاف «يشكِّل الفراغ» (هايدغر ١٩٧١: ١٦٩). ويضيف هايدغر أنه لمّا كان البشر وحدهم هم الذين يدركون الموت، وهو فناؤهم على وجه التحديد، فإن «الموت هو مقام العدم» (١٧٨).

لقد وظَّف لاكان تأويل هايدغر لعمل الخزَّاف في طرح فكرته عن الثقافة استناداً للتحليل النفسي بوجه خاص؛ فكلما شكَّل الدال دائرةً سحرية حول الشيء الغائب نصبح مخولين إيجادَ نوع من الجميل. وفي سياق معين، تضم مجموعة من علب الكبريت الفارغة الواقعَ المفقود وتغلّفه (لاكان ١٩٩٢: ١١٤). ويسمي لاكان لعبة إرنست الصغير بكرة **القطن** (١٩٧٩: ٦٢)، مقحماً بذلك، سواء كان ذلك عمداً أم لا، تجويفاً في مركزها. وحتى المعكرونة، بوصفها تجويفاً محاطاً بمادة المعكرونة من حوله، تشكل موضوعاً ثقافياً ومادياً: وهنا أيضاً يُقحم الابتكار الذي تؤديه الثقافة فجوةً أو فراغاً في اتصالية الواقع (١٢١)، فهو يخلق الفراغ ويُطوِّقه على حَدٍّ سواء.

إذاً، وعلى الرغم من أن لاكان لا يذكر أن النصب التذكارية المنحوتة، وهي بمنزلة الدوال المحيطة بفقدان ما، سواء كانت تلبي أعلى معايير الجمال أم لا، تُشكِّلُ كلها حالةً نموذجية من اللذة التي تخفف الدافع وتُسكِّنهُ.



النَّصيِّة

لا يمكننا أن نجعل جون سيمسون حاضراً في نصبه التذكاري الذي أقيم له كما لو أنه كان حياً، ولكن ثمة شيئاً في الصيدلي الخيِّر يبقى حياً في تمثاله، وهذا الشيء ليس جميلاً تماماً بالمعنى التقليدي، ولكنه على الرغم من ذلك لا يزال يبعث المتعة على نحو غريب. تسجل النقوش فضائل الذات في الثقافة، وما يدعو إلى السخرية هو أن هذا الكيميائي الماهر الذي لم يعرف كيف يصف علاجاً لصحته، إذ كان كما عرفنا تحت رحمة مرض عضال خارج عن نطاق حرفته، وكذلك عن نطاق قدرة أسكولابيوس، إله الشفاء في الميثولوجيا الرومانية. لذا قرر سيمسون توفير حياة أفضل للفقراء، كما قيل لنا، ذلك أنه لم يكن قادراً على إطالة عمره أو عمر أي شخص آخر.

مَنْ كان يشبه هذا الصيدلي الخيِّر والحصيف الذي عاش في بلدة صغيرة؟ قد نرغب في معرفة ذلك ولكن دون جدوى. وما هي طبيعة صداقته مع الرجل النبيل الذي كان يعمل في الأبرشية المجاورة والذي كرَّس الكثير من العناية والاهتمام بوفرة الدلالات التي سجلت فضائل جون سيمسون المثالية؟ قبل ثماني سنوات، عام ١٦٨٩، ثبَّتَ جون شيبارد لوحاً في مذبح الكنيسة في وذرنغست تخليداً لذكرى والديه، جون وسوزان. ويمكن وصف اللوح بأنه عبارة عن مستطيل من الرخام الأسود الأنيق والأملس والبسيط الذي يوحي ربما بشيء من التعصب. وتحت شعار النبالة لعائلة شيبارد هناك كلام محفور عن التعلم والتقوى والحكمة والإيمان، كان يتمتع بها والده، فضلاً عن علاقاته الطيبة مع الأشخاص الآخرين، والدفء واللطف اللذين كانا عند والدته سوزان.

فما العاطفة، إذاً، التي حفزت المجازات المنمَّقة والتمثيل المتسم بالتقليد والمحاكاة، والنصية في ثلاث لغات، نثراً وشعراً، التي أدخلها شيبارد إلى نصب سيمسون التذكاري؟ قدَّمت وصية جون سيمسون، التي لا تزال موجودة للاستشارة في مكتب السجلات العامة، لمحةً محيرة عن السياق. أولاً، لا بُدَّ أن



التجارة كانت جيدة، وتسجل الوصية قيامه بشراء بعض الأراضي، ولذلك عندما توفي حصل سيمسون على لقب الرجل النبيل، وترك قدراً كبيراً من الممتلكات، فضلاً عن العديد من الوصايا الثانوية. ثانياً، لا يوجد أي دليل على أنه تزوج أبداً. وكان المستفيد الرئيس منه ابن عمه، واسمه أيضاً جون سيمسون (أو سيمبسون)، الذي كان ابناً لصيدلي في قرية ديس في منطقة نورفولك. وأخيراً، من الواضح أن سيمسون نفسه كانت له يد في تصميم نصبه التذكاري، إذ قال: إن «جُلَّ رغبتي هي أن يقوم صديقي جون شيبارد في وذرنغست بتثبيت شاهدة قبري كما ناقشنا الموضوع معاً في كثير من الأحيان، وأن يضعها في الجانب الجنوبي من كنيسة ديبنهام في أنسب مكان لها حسب تقديره». إلى أي مدى كانت هذه المناقشات المتكررة مُفصَّلة؟ وكم تُرِكَ لتقدير شيبارد؟ وما الدافع الذي حرَّض سيمسون؟ هل كان لتخليد نفسه؟ أم كان لمصلحة الحراك الاجتماعي؟ أم للأعمال الصالحة؟ وما الدافع الذي دفع شيبارد لذلك؟ هل كان لتقديم درس أخلاقي؟ أمْ للإدلاء بشهادته على صداقة حميمة؟

تذهب رغبتنا في النظر وراء الحجاب، بالتزامن مع حقيقة أن الفضول لدينا لا يمكن إشباعه، إلى التأكيد على الفجوة الزمنية التي هي، ويا للمفارقة، الدافع نحو التخليد والعقبة الرئيسة في طريق تحقيقه على حَدٍّ سواء. فشهادة جون شيبارد لصديقه المتوفَّى، مثل لوحة الأحذية التي رسمها فان غوغ، تشير على مستوى الدال إلى غياب ما من شأنه أن يَسِمَ أثراً لحضور ما.

وعلى طول قاعدة التمثال، هناك كتابة يونانية تقتبس من الرسالة الثانية إلى تيموثاوس (١، ١٨): «ليُعطِهِ الرب أن يجد رحمة من الرب في ذلك اليوم». والإشارة هنا هي إلى يوم الحساب عندما يعطي المسيح للمنبعثين من الموت إما الحياة الأبدية في السماء وإما وحشة الجحيم بعيدين عن الله. ولكن من الواضح أن شيبارد أو سيمسون أو كليهما، قد فكر ملياً في الاقتباس الذي اختاره. يتضمنُ انتقاءُ هذا النص بالتحديد إشارةً أخرى إلى أفعال سيمسون الحميدة. وتتابع الآية في الكتاب المقدس: «وكلُّ من كان يخدم في أفسس أنت



تعرفه جيداً». سجل القديس بولس في هذا الفصل أن صديقه أنيسيفورس لم يُدِر له ظهره كما فعل الكثيرون، بل على العكس تماماً، «مراراً كثيرة أراحني»، و«لمّا كان في روما طلبني بأوفر اجتهاد فوجدني» (الرسالة الثانية إلى تيموثاوس ١، ١٦-١٧).

وقد فعل شيبارد كل ما في وسعه ليجعل لطفَ صديقه أبدياً على مستوى الدال ليس في هذا العالم فحسب، بل في يوم الحساب أيضاً الذي سيحدد مشاركته في الحياة القادمة.

سونيتا لشكسبير

منذ قرن خلا، كانت سونيتا شكسبير الخامسة والخمسون لاذعةً، فقد كانت تتحدث عن قدرة «الرخام» و«التماثيل المُذَهَّبة» على تخليد أصحابها. ومع ذلك، على غرار العديد من السونيتات الشكسبيرية، يؤكد هذا النص بطريقته الخاصة قدرة الثقافة على الحفاظ على حياة الموتى. وفي مكان «البناء» و«التماثيل» الضخمة (تضمَّنَ معنى الكلمة صور التماثيل في ذلك الوقت)، تقدم السونيتا الخامسة والخمسون «هذه القافية القوية». وهذه المرة ليس القبر بل القصيدة نفسها، «السجل الحي لذاكرتك»، التي تَعِدُ الشخص الموجهة إليه بالبقاء حتى اليوم الآخر:

«ضد الموت وعدوانية الإنسان

سوف تمضي قُدُماً، وسيبقى لامتداحك دائماً مكان

في كل عيون الأجيال القادمة

التي ستحيا في هذه الدنيا إلى يوم القيامة.

وهكذا إلى أن تنهض في يوم الحساب،

ستبقى حياً في أشعاري، ومقيماً في عيون المحبين».



إن مطالبة السونيتا الخامسة والخمسين بردم الهوة بين الموت ويوم القيامة تستحضر لنا شكلاً تقليدياً للمقابر الأرستقراطية، حيث تتجه الشخصيات المدفونة إلى الشرق وعيونها مفتوحة في انتظار القدوم الثاني. وفي مذبح الكنيسة في ديبنهام هناك صورة تمثال السير تشارلز فراملنغهام الذي توفي عام ١٥٩٥، وهو تاريخ يقترب ربما من تاريخ سونيتات شكسبير. وبجانبه وُضِعَت زوجته أفقياً أيضاً بجانب التمثال النصفي، ولكن ثوبها ينزل بصلابة كما لو كان على الأرض، بينما وُضِعَت قدماها بثبات في زاويتين باتجاه اليمين بالنسبة إلى مكانهما الواضح. كانت صورة تمثال السيدة فراملنغهام واضحةً تماماً وكأنها تمثال بالمعنى الحديث للكلمة، فقد كانت منحوتةً أولاً كما لو أنها واقفة، ومن ثمَّ وُضِعَت على ظهرها لتأخذ حيزاً[١]. وكانت يدا التمثالين متشابكتين وكأنهما في صلاة.

كان الناس الذين عاشوا في العصر الفيكتوري يمثلون موتاهم وكأنهم نائمون، أو راقدون بسلام إلى أن يأتي يوم الحساب. أما العصور التي سبقت العصر الفيكتوري فكانت تصوِّر عادةً أصحابَ التماثيل المنحوتة وهم يسعون بنشاط للخلاص في الصلاة أو في أعمال الفضيلة؛ فصورة تمثال جون سيمسون التي قدَّمها جون شيبارد تُظهِرُه وهو على قيد الحياة ويلقي التحية على أبناء الرعية، كما كان يفعل ربما مع مرضاه في مهنته، أو يبارك الفقراء وهو يعطيهم الصدقات.

وبطريقة قصائد الحب، يعطي اهتمام شكسبير بصديقه مثالاً آخر، إذ قدَّم نفسه على أنه ضمان أن الشخص الموجَّه إليه الكلام سوف يستمر في «المضي قُدُماً» في لامبالاة جليلة ومُسلَّم بها لإبادة الموت والنسيان. وإذا فهمنا بما يُطالَب به حرفياً فإنه سيشحن الشعر بقوى خارقة. ولكن حتى إذا

---

(١) لمزيد من النقاش حول العلاقة الممكنة بين هذه التماثيل «الواقفة» و«تمثال» هيرميون في «قصة الشتاء»، انظر بيلسي ١٩٩٩: ١١١-١٢٠.



فهمناه من الناحية المجازية فإن الوعد لن يكون مبرراً. ما زلنا نعرف القليل عن الشخص الذي وُجِّهَت إليه السونيتات، فيما إذا كان حقيقياً أم خيالياً، أقل مما نعرفه عن الصيدلي الذي عاش في ديبنهام قبل قرن من الزمن.

بيد أن القصيدة، مثل الكثير من سونيتات شكسبير، تراوغ بشأن افتراضها الأساسي. فهل الحبيب مَنْ سيعيش للأبد أو القصيدة نفسها؟ إن خلود الشخص الموجَّه إليه الكلام مشروط بقوة «القافية» نفسها: «لكنك سوف تشرق في هذه المضامين /أكثر من النصب الحجري غير المشذَّب، الذي لطَّخه الزمن اللعين»؛ «سوف تُخلَّدُ في هذا».

ما الذي يُخلَّدُ إذاً؟ «أنتَ» أم «هذا»؟ هذه المراوغة تتخلل النص. ما الذي ينجو هنا؟ «أمام الموت.../ سوف تمضي قُدُماً، وسيبقى لامتداحك دائماً مكان». وتأتي بسرعة بعد الكلمات: «سوف تمضي قُدُماً» عبارة «سيبقى لامتداحك» التي تشكل نوعاً من الصدى، فتعكس تقريباً ولكن ليس تماماً نمطَ الصوت. هل تستعيدُ بسرعة العبارةُ الثانية وعدَ المعجزة المتسرِّع، فتغيرُ الخلافَ حينما تُغيِّرُ ترتيبَ الكلمات؟ إذا كان الأمر كذلك (والإزعاج فيها يبدو غير مقصود)، والادعاء أن الثناء بدلاً من الصديق سوف يعيش، قد بررته بانتصار هيبة النص بعد أربعمئة سنة. فلم تكن سونيتات شكسبير مُدرَجَة في قوائم المناهج الدراسية فحسب، بل كانت تُقرأ على مسامع الناس في الأعراس والجنازات في العديد من البلدان الناطقة باللغة الإنكليزية. فلا تزال إيقاعاتها وصورها مألوفةً كجزء من المخزون الثقافي في العالم الغربي. ومهما كانت حقيقتها أو خيالها، وأياً كان مصير الشخص الموجَّهة إليه، وأياً كانت طبيعة الحب المُدرَج فيها، فإن السونيتات نفسها قد بقيت حيةً لتشهد على وجود مشاعر معروفة «بصياغتها» الرمزية فقط، ولتكون مألوفة على مستوى الدال.



التلف

كانت لدى شكسبير نقطة مهمة عن النُصب الجنائزية، فقد سمَّاها «نصباً تذكارية غير مُشذَّبة» في السونيتا الخامسة والخمسين، «لطَّخها الزمن اللعين». فالحجر الذي يُخلِّدُ ذكرى جون سيمسون غير مُشذَّب نوعاً ما حالياً: اعتقدتُ أنه من الأفضل أن أزيل بعض شبكات العناكب الصغيرة لأخذ صورته، فقد ترك الزمن اللعين آثاره أيضاً على هذا النصب التذكاري. وقد أزيل الإصبع والإبهام بعناية، إذ يمكن الوصول إليهما بسهولة بسبب الوضعية المريحة للتمثال الصدري. وهناك زينة معمارية مفقودة من الآنية الموجودة على اليمين. والنصب الآن محاط بسياج من القضبان الحديدية حادة الرؤوس ربما لمنع المزيد من التلف. وعلاوةً على ذلك، تسربت المياه من سقف الكنيسة الخشبي وسقطت مباشرة عليه في فترة معينة، فتركت بقعاً بنية اللون على اللوح الرخامي، ما جعل ديريك هيوز يكرِّس كل خبراته لفك تشفير الاختصارات التقليدية التي كانت مستخدمة في الطباعة اليونانية في القرن السابع عشر، والتي أصبحت الآن منسية عموماً. بيد أنه على الرغم من كل ذلك، يبقى النصب مؤثراً بصورة تثير الفضول مثل نقش الصداقة التي اندثرت نتيجة عوائق الطبقة وحدود الرعية. وقد وُضِعَ النصب قيد العمل ليس فقط بدافع العمل الخيري المشترك، ولكن بهدف بناء مجسم في الثقافة، قبرٌ يُغدِقُ على صاحبه كل نوع ممكن من الانتباه الدلالي.

إن الموت هو المصير المحتوم والمُقدَّر على البشر، ولا ينكر ضريح جون سيمسون ذلك. ولكن الموت غريب بالنسبة لموضوع الثقافة الغربية، إذ يتشكَّل كما هو في نظامه الرمزي وينفصل في أثناء هذه العملية عن الكائن الحي الذي يشكِّل هويتنا أيضاً. وتُمكِّننا لغاتُنا التي

تستخدم الزمن الحاضر المستمر والمستقبل من تخيُّل الحياة الأبدية، ولكن بينما تعيش الثقافة (التي تخضع دائماً، بطبيعة الحال، لسيطرة أسلحة الدمار الشامل الفعّالة)، يحجب الواقع قدرة البشر على الخلود في هذا العالم. ويقرُّ بذلك أيضاً النصب التذكاري الذي لم يكن قادراً على جعله حاضراً، والذي أشار إلى فقدانه بسبب موت سيمسون نفسه. بيد أنه يقدِّم في الوقت نفسه عزاءً معيناً في اشتراكه - مع لوحة **[زوج من الأحذية]**، والرسم الهولندي، ورسم الأباريق وعلب الثقاب والمعكرونة - في إنشاء عائق يحجب تجربة الغياب الكلي التي تكون مستحيلة بالنسبة للذات. وفي وفرة دلالته المتناقضة، يشترك أيضاً النصب التذكاري للصيدلي الغامض مع الثقافة كلها بوجود بديل ممتع وهادئ لنكران الذات من جهة، أو للعدوانية من جهة أخرى.



الفصل السادس

خلق الفضاء

الرؤية المنظورية والواقع

الأحياء

الثقافة، على غرار الحياة، مخصصة للأحياء، وإذا كانت الثقافة في نهاية المطاف تملي اعترافاً بالموت، فإن لحظة نهاية المطاف الوحيدة يمكن أن تبدو بعيدة المنال. فما الأهمية التي يمكن أن يقدمها تفسير الثقافة للأحياء من وجهة نظر التحليل النفسي؟ ربما من غير المدهش أن للثقافة وسائل عديدة لتعرّف الدافع وإبطاله، من بينها إعادة إنتاج الرؤية المنظورية في الرسم، وفي الكتابة لاحقاً، التي تجوِّف فضاءً لاستيعاب الرغبة. فمستوى الصورة المسطَّح يُحرِّضُ بأعجوبة محاكاةً ثلاثية الأبعاد، ويستحضر عمق المجال، فيُدخِلُ وهمَ الفراغ في اتصالية الواقع. ومع مرور الوقت يحذو الخيالُ الساحر حذوه. إننا الآن محاطون تماماً بالتصوير الفوتوغرافي عالي الدقة والأفلام لدرجة أن أعجوبة منظور النقطة الثابتة تصبح بسهولة أمراً مفروغاً منه، عدا عن تأثيرها في جعل صلتها بالرغبة اللاشعورية غير محسوسة. لكن التصوير يكمل ببساطة برنامجاً افتُتِحَ قبل ستة قرون أُتقنت تفاصيله منذ ذلك الحين. فكيف يعمل؟

منزل واقعي أم مُتخيَّل؟

من أكثر المشاهد شهرةً في فن الرواية هو بالتأكيد مشهد إليزابيث بينيت حينما رأت بيمبرلي هاوس أول مرة في رواية **[كبرياء وتحامل]**

(*Pride and Prejudice*): «صعدا تدريجياً مسافة نصف ميل، وبعد ذلك وجدا نفسيهما في أوج سمو عظيم، حيث توقف الخشب، وتجمَّدت العين على الفور حينما وقعت على بيمبرلي هاوس الذي كان يقع على الجانب الآخر من الوادي، وكان الطريق إليه يتعرَّجُ مع بعض الانحناءات. كان كبيراً وجميلاً ومبنياً من الحجر، ويقف راسخاً على هضبة مرتفعة، محاطاً بسلسلة من التلال المكسوة بالأشجار العالية، وفي الجهة الأمامية كان هناك جدولٌ له بعض الأهمية الطبيعية، ولكن من دون أي مظهر مصطنع. ولم يكن لضفافه شكلٌ محدد، ولم تكن مُزيَّنةً بصورة مزيفة. كانت إليزابيث في منتهى الغبطة» (أوستن ١٩٩٦: ٢٠١).

كانت هذه بالطبع لحظةً حاسمة في السرد: ففي بيمبرلي هاوس، وفي ضوء الذوق السليم الذي ظهر في الطابع المتحفظ لأثاثه، ونتيجةً للثناء الذي أظهرته مدبرةُ المنزل تجاه صاحبه، سوف تغيِّر إليزابيث رأيها بشأن السيد دارسي. إنها للحظة حاسمة في مشروع الرواية أيضاً: سوف تُسلِّم إليزابيث بما ستفعله اللباقة عندما تكون في ملكية كهذه، وبدوره سوف يعترف مالك بيمبرلي هاوس باللباقة (بكل معنى من معاني هذا المصطلح) اجتماع خفة الدم مع الفضيلة، بغض النظر عن الثروة أو العائلة. وبهذه الطريقة يتحالف الذوق السليم مع المال في أكثر الوسائل الطبيعية تخيلاً: تتزوج إليزابيث من السيد دارسي، وبذلك تُحفظ نبالة النسل من الاضمحلال. فمنزل بيمبرلي، كما يعرف كل القراء، منزلٌ فضيل، ذلك أنه صلب ومعقول ويبتعد عن البهرجة، ومحاط بمنظر جميل بطريقة ينسجم فيها مع الطبيعة.

وما لم يُذكَر عموماً هو أن بيمبرلي هاوس مُتخيَّلٌ أيضاً وليس موصوفاً. فمعالمه قليلة نسبياً وعامة، ذلك أنه مبني من الحجر وأمامه جدول وخلفه سلسلة من التلال المغطاة بالأشجار. ولكن هذه الواجهة ومنتصفها مقابل الخلفية المؤلفة من غابات تُعرَض على أنظار المشاهدين الذين ينظرون من منظور معين يتشاركون فيه مع بطلة الرواية التي تبدو أنها على مستوى المنزل نفسه. وتُشكِّلُ عبارة «سمو عظيم» زاوية نظر طبيعية انطلاقاً منها تأسر «العين» الناظرة: «كانت إليزابيث في منتهى الغبطة».



وبعبارة أخرى، يُقدَّم بيمبرلي هاوس كما لو كان لوحةً فنية تُرى من موضع محدد وبمنظور معين. وعندما تنتقل زاوية النظر يتبدّل المنظور؛ ففي داخل المنزل تذهب إليزابيث تلقائياً إلى النافذة لتفحّص المنظر، وبذلك ينقلب خط النظر بحيث يصبح موضعها السابق نفسه مشهداً: «التلة، المتوَّجة بالغابة، التي انحدرا منها ومرَّا ببعض الانعطافات الفجائية من مسافة معينة، كانت شيئاً جميلاً» (أوستن ١٩٩٦: ٢٠٢-٢٠١). وأصبح الآن المنحدر الذي «صعداه تدريجياً» في البداية مختصراً من موقع إليزابيث الجديد على الجانب الآخر من الوادي.

يؤكد النص مرة أخرى ما تراه بطلة الرواية، وليس ما هو موجود هناك ببساطة. وهذا ما ينبغي أن يكون بطبيعة الحال، فجوهر اهتمامات كل من السرد والثيمة الأخلاقية يكمن في تصورات الشخصيات: يحظى المنزل باهتمام القارئ في القصة بسبب ما يقوله هذا المنزل لإليزابيث. ولكن، في الوقت نفسه، يبرهن الوصف على وجود تقارب بين أشكال ثقافية متمايزة، إذ يعتمد الخيال السردي على الرسم ليخبرنا قصةً تتناول أحد المباني.

الرغبة والفراغ

تشبه الهندسة المعمارية الفخار ونحت التماثيل من حيث إنها وسيلة لتطويق الفراغ، تقتطع فضاءً، وفي المقام الأول تُكرِّسُهُ (لاكان ١٩٩٢: ١٣٥-٦). فالمعابد والقصور والسرايات والكاتدرائيات وحتى بيوت النبلاء بطريقتها الأكثر تواضعاً تعتمد في عظمتها على حجم يتجاوز تماماً أي شيء تتطلبه وظيفتها. فقد تتطلّب الروعة أو العظمة زخرفة شديدة للمبنى نفسه بوصفه حاوياً لهذا الفراغ، باستخدام الأعمدة والتماثيل والأروقة والأبراج تبعاً للأسلوب، ولكنها تتطلب أيضاً الحفاظ على الفضاءات الموجودة داخلها التي تُعَدُّ تأثيرات المقياس [الحجم] الصرف. ولتعزيز هذه الفكرة، تخترق الأقواس الجدران الداخلية، وتُبنى قناطر أو قبب في السقوف، ولكن الأبراج والقمم لا تفعل شيئاً مثل تطويق الغياب. وبطريقته الخاصة المتواضعة، يشهد



بيمبرلي هاوس أيضاً على الحجم الذي يزيد عن الحاجة، على الرغم من أنه مرتبط دائماً بالأناقة: «كان المنزل كبيراً وجميلاً ومبنياً من الحجر...» وكانت رَدْهَةُ غرفة الطعام «كبيرة ومتناسقة بشكل جميل... «وكانت الغرف فخمة وجذابة...» (أوستن ١٩٩٦: ٢٠١-٢).

ولتلخيص الجدل الذي قدَّمه الفصل الخامس، يرى لاكان أن الفراغ الذي يُحيطه المبنى المعماري هو بمنزلة الموضوع المفقود في الواقع الذي لا سبيل للخروج منه، والذي يستحيل ترميزه ونسيانه على حد سواء. فالشيء، موضوع الدافع، الذي يُتصوَّر مسبقاً على أنه محرَّم - يترك ثغرةً في داخل ما هو قابل للدلالة، ولا يمكن تمثيله إلا من خلال الفراغ. بيد أن فقدانه يبقى مصدراً لعدم الإشباع بالنسبة إلى الكائن الحي (المتعضي) في الثقافة والذي هو الإنسان، وهذا الاستياء البنيوي هو ما يثير الرغبة. فالرغبة عند لاكان هي رغبة لشيء لا يمكن تسميته، ولكنها تجد بدائل، تسلسل منها عادةً، تُثبَّت في مكانها كموضوعات - حب في سياق حياة معظم الأفراد.

إن اتحادنا مع الشيء، حتى لو كان ذلك ممكناً، يعني التنازل عن وجودنا كذوات، تتحلّ إلى غياب كلي. لذا نحن بحاجة لأن نكون على مسافة من هذا الشيء. يستحضر المبنى المعماري الفراغ ويُطوِّقه، وهذا الفراغ هو ذكرى الواقع المفقود، إذ بعد أن يُطوِّق المبنى المعماري الفراغ بإحاطته بمادية أساسية متشكّلة ومزيّنة ومصمّمة بحسب الذوق، يؤكد من جديد قدرة الثقافة على إبقاء موضوع الدافع في مكانه. إذاً، تشبه المباني الكبرى الكثير من المقابر ولكنها تكون على مستوى أضخم منها من حيث تلميحها المباشر إلى الفقدان واحتوائه، وجعله حاضراً وغائباً في الوقت نفسه. وبالنتيجة فإن هذه المباني هي أماكن الرغبة.

وبيمبرلي هاوس أيضاً هو مكان الرغبة. فلا بُدَّ أن نكون مخطئين، في قناعتي، إذا افترضنا أن تغيُّر مشاعر إليزابيث كان بمجرد الملكية أو، في الواقع، الأخلاق. فنجاح رواية **[كبرياء وتحامل]** بوصفها كوميديا رومانسية



يكمن بالضبط في قدرتها على ربط كل هذه المصطلحات مع الرومانسية، وبذلك فإنها تجمع الحب والثروة والفضيلة معاً في مكان واحد. وتعدُّ لحظة إدراك إليزابيث مشروطة تماماً بغياب السيد دارسي، فعندما يجتمعان بشكل غير متوقع، يكون شعورها الأولي الإحراج الشديد نتيجة إحساسها أن حضورها هناك غير ملائم. وكنتيجة لاجتماعهما المادي غير المتوقع ولهذه الدرجة من التقارب مع الواقع، تصف الرواية أن «وجنتيهما احمرَّتا حمرةً شديدة جداً» (أوستن ١٩٩٦: ٢٠٦). وكما هي العادة في روايات القرن التاسع عشر، يعلن الجسد ما لا يُسمَح للذات بقوله، لكن وضع الكلمات في التداول هنا معقدٌ: ربما العار والقلق والرغبة بنسب غير محددة.

الرسم

لم يكن حضور البطل، إذاً، هو الذي حفز تحوُّل المشاعر عند إليزابيث، بل إن المعاني التي تضمنتها جولة إليزابيث إلى منزل بيمبرلي قد اجتمعت للتو معاً قبل لحظات قليلة عندما كانت تتأمل لا شخصه بل صورته: «كان هناك العديد من صور العائلة في معرض الصور، ولكنها لا تجذب كثيراً انتباه الشخص الغريب. ومضت إليزابيث وهي تبحث عن الوجه الوحيد الذي ستكون ملامحه معروفة لها. وفي نهاية الأمر أسرتها صورةٌ كانت تشبه السيد دارسي كثيراً، مع ابتسامة على وجهه، كما تذكرت أنها رأته أحياناً عندما كان ينظر إلى وجهها، فوقفت لعدة دقائق أمام الصورة تتأملها بصدق، وعادت إليها مرةً أخرى قبل أن يغادر الناس المعرض. وأبلغتهم السيدة رينولدز أن الصورة التُقِطَت عندما كان والد السيد دارسي على قيد الحياة.

وفي عقل إليزابيث كان هناك بالتأكيد في هذه اللحظة إحساسٌ لطيف تجاه الشخص صاحب الصورة أكثر مما شعرت به في أوج تعارفهما» (أوستن ١٩٩٦: ٢٠٥). ولم تخلط إليزابيث بين اللوحة والسيد دارسي، فقد كانت لوحةً تحمل «تشابهاً صارخاً» مع صاحبها والابتسامة التي اعتلت «وجهه» كما تذكرت. أشارت اللوحة إلى السيد دارسي، وبتلك الوسيلة

جعلته حاضراً وغائباً في آن واحد. كانت اللوحة تشبهه تماماً (بشكل يلفت النظر)، وهكذا فإنها تمثل تذكاراً للحظات سابقة من المودة بينهما، ولكنها في الوقت نفسه أبقته آمناً في إطارها على الجدار في معرض الصور، فالصورة الآن مُقيَّدَة نوعاً ما بلحظة محددة في الماضي، «عندما كان والده على قيد الحياة».

ويؤكد لاكان أن ما نسعى إليه في لوحات الرسم ليس ببساطة الوهم بأننا ننظر إلى المشهد ذاته، أو مجرد وهم وكفى، بل الإشارة إلى أن تقليد الشيء يعلن نفسه أيضاً أنه مجرد شيء «يُدَمِّرُ نفسه من خلال إثبات أنه هناك فقط بوصفه دالاً» (لاكان ١٩٩٢: ١٣٦). ومثاله هنا هو طراز الباروك بتلاعبه المتقن بالأشكال ووضع الزخرفة على مرأى من الناس. فهذه السطوح المتألقة تضع سياجاً حول الفقدان الذي تحيط به، وتبقيه مُثبَّتاً بموكب من الدوال الممتعة. فالفن الذي يشمل بالطبع فن العمارة لا يرسم معالم الواقع، ولا يقوم بدور البديل عنه، ولكنه يُلمِّحُ على مستوى الدال إلى فقدان الواقع الذي يُعَدُّ سبباً للسخط عند الذات الدالة؛ فكل فن إذاً هو مكان تتجسد فيه الرغبة.

يمكننا افتراض أن صورة السيد دارسي لا تدين بشيء لأسلوب الباروك، وأنها تُظهِرُ تقييداً معيناً بالقدر نفسه الذي يظهره بيته. ومع ذلك فإن اللوحة، بوصفها سطحاً دلالياً، تأسر إليزابيث وتُليِّنُ مشاعرَها تجاهه.

أصول المنظور

كانت صورة السيد دارسي معلقةً في معرض لمثل هذه اللوحات. وإذا كانت السطوح الخارجية للمباني الكبرى مقولبة ومزخرفة بشكل متنوع، فإن الجدران الداخلية للمساكن والأماكن المقدسة ثبت أنها لا تُقاوَم بالنسبة للرسامين، ابتداءً من الكهوف وانتهاءً بالفيلات الرومانية وكنائس العصور الوسطى وما بعدها. ولا نزال حتى الآن نُزيِّنُ جدراننا عادةً بلوحات جدارية أو قماشية أو زجاجية أو بورق الجدران أو بالملصقات أو بطلاء منزلي بسيط.



بيد أنه في لحظة تاريخية معينة، نجد أن الطلب المُلح على صنع صور للمباني، كما يقول لاكان، يشجع مشروع إعادة إيجاد «الفراغ المقدس للعمارة بوسيلة الرسم الأقل لفتاً للنظر» (١٩٩٢: ١٣٦). فالخلفية المُسطَّحة التي يقف أمامها قديسو العصور الوسطى، كما لو أنهم بالكاد معزولون عن الجدران التي يزينوها، تتراجع تدريجياً مع تطور المنظور، حتى يتعمق الفضاء الكامن وراءهم ليصبح لانهائياً. فعندما اختُرعت قواعد للمنظور، اختُزلت الأبعاد الثلاثة الممكن إدراكها في رؤية البشر للمجسَّمات إلى بُعدَين من خلال خدعة تاريخية مفصَّلة، ويُعاد إنتاج هذين البُعدين على السطح الأحادي للصورة المطابقة للوحة المرسومة.

لم تحدث إعادة إنتاج الفضاء البصري بالطبع بين عشية وضحاها، ففي أوائل القرن الرابع عشر لم يضع جيوتو (Giotto) الشخصيات التي رسمها بقالب له ثلاثة أبعاد من خلال استخدامه الظل فحسب، بل عرف أيضاً أن الخطوط المتوازية تميل إلى التلاقي، كما فعل دوسيو (Duccio) تماماً في لوحاته في مقاطعة سيينا (كيمب ١٩٩٠: ٩-١٠). وبعد مرور مئة سنة، سوف يومئ أي عدد من الرسامين الإيطاليين وبثقة متزايدة إلى تمثيل العمق، أما في شمال أوروبا فقد أنتج الانتباه الشديد لأثر الضوء على قماش الرسم تأثيرات الأبعاد الثلاثة بطرق أخرى أيضاً. ولكن في عام ١٤١٣ أو ربما قبله أحرز فيليبو برونليتشي[1] (Filippo Brunelleschi) تقدماً لم يسبق له مثيل، فقد اكتشف على ما يبدو من خلال بعض العمليات الحسابية أنه إذا كانت كل الخطوط المنحسرة التي تُفهَم بأنها تشكل زوايا قائمة بالنسبة لسطح الصورة،

(١) فيليبو برونليتشي (١٣٧٧-١٤٤٦): مهندس معماري ولد في فلورنسا في إيطاليا، وكان يعمل على قوانين المنظور المستقيم. من أهم أعماله القبة المثمنة للكنيسة التي شيدت باستخدام آلات من اختراعه. ويعد برونليتشي من أعظم مهندسي عصر النهضة. (المترجم).



فيمكن جلبها لتتلاقى عند نقطة التلاشي[١] المحددة في الأفق، وإذا فهمنا أن الأشياء كلّها الموجودة بين سطح الصورة ونقطة التلاشي تتضاءل وتُقصَّر تبعاً لذلك، فإن الصورة الناتجة سوف تعيد إنتاج ما تراه العين البشرية كبعد ثالث.

الفضاء في صندوق

كيف استُحضر هذا الوهم الاستثنائي إلى المشاهدين في منازلهم؟ في الماضي، عندما كانت التقنية لا تزال جديدة نسبياً، كانت الخطوط المنحسرة المستقيمة، التي تلتقي في نقطة التلاشي، تُرسَم بدقة ووعي. وفي لوحة عيد البشارة لكارلو كريفيلي[٢] (Carlo Crivelli) التي ظهرت عام ١٤٨٦، يُقَسِّمُ جدارُ منزل مريم العذراء سطحَ الصورة إلى نصفين (انظر الشكل ١-٦). وكانت الزوايا القائمة التي يشكلها الشارع والقوالب تتلاقى تماماً على مستطيل مُقسَّم إلى مربعات في جدار المدينة مباشرةً تحت موضع الله. ويمكنك أن تختبر ذلك عن طريق إكمال الخطوط الموجودة. فعلى سبيل المثال، سوف تَمُرُّ المسطرة الموضوعة على خط السقف عبر هذا المربع المُقطَّع، كما سيفعل امتداد مماثل لأي خط من الخطوط التي تَفصِلُ الطابق الأرضي عن الطابق الذي فوقه. وهكذا فإن القوالب الموجودة على الجانب الآخر من الشارع يمكن أن تمتد لتصل إلى نقطة المطابقة. وفي الوقت نفسه، تسكنُ مريم العذراءُ منزلاً مفروشاً بعناية له سقوف من صناديق حديدية تجذب العين إلى الاتجاه نفسه.

---

(١) نقطة التلاشي (vanishing point): هي النقطة التي تنتهي إليها كافة الخطوط المتوازية لدى إسقاطها في المنظور (المترجم).

(٢) كارلو كريفيلي (١٤٣٠-١٤٩٣): رسام إيطالي اتخذت أعماله طابعاً دينياً، وتميزت بزينة مفرطة وخطوط حادة وتعابير الوجه المبالغ فيها. يقترب عمله من الزخم الديني الذي يميز الفن القوطي أكثر من العقلانية التي نجدها في عصر النهضة. (المترجم).

(الشكل ١ - ٦)

رسم منظوري يطوق الفضاء في صندوق.

(كارلو كريفيلي، عيد البشارة، ١٤٨٦).

وفي الشارع خارج المنزل، تسعى القديسة إيميديوس لأن يُؤذن لها بتقديم مريم العذراء طباقاً لنموذج إسكولي المُصغَّر والمُبيَّن في حَدِّ ذاته في نسخة منظورية أخرى. أما الأمر البابوي ليبرتاس إكليسياستيكا (*Libertas Ecclesiastica*) المكتوب باللاتينية في أسفل اللوحة، فقد منح البلدة نصيباً من الحكم الذاتي في عيد البشارة قبل أربع سنوات. وهكذا فإن الصورة تحتفل بحادثة محلية تُعدُّ في الوقت نفسه من أهم اللحظات في التقويم المسيحي، عندما تقوم روح الله بالاتصال المباشر مع الجسد البشري.

يصور كريفيلي هذا الفيض الإلهي من السماء فوق نقطة التلاشي كخط ضوئي يدخل في أذن مريم العذراء وكأنه رسالة قام ملاكٌ بتسليمها. ووفاقاً للتقاليد، فإن عيد البشارة إعلانٌ، إذا أخذناه بحرفيته، بأن الله قابل لأن يتجلَّى وقابل للعرض على مستوى الدال. وفي تمثيلات أخرى من هذه الفترة، تحملُ لفيفة ورق أحياناً كلمات التحية الإلهية، ويحمل الملاك أحد الطرفين في حين يدخل الطرف الآخر الفضاء المعزول كونه ينتمي إلى مريم العذراء. ينتمي الله الذي صوَّره كريفيلي بوضوح إلى ميدان الواقع، إذ يُرسَم خط الضوء الذي يحدد طيران الروح القدس بشكل مستقيم تماماً، فيتجاهل كلاً من المنظور والمباني، ويخلق حفرةً صغيرة في اللوحة لها إطار يشبه عُشَّ الحمامة، دون الانحناء للمرور من خلالها.

وبينما تُسلِّمُ الحمامةُ رسالةَ الله لمريم العذراء، تقرأ الشخصيةُ الصغيرة التي تمثل أسكولي والواقفة على الجسر رسالةً من البابا الذي يُعَدُّ نائب الله على الأرض. ويُرسَل إعلان البابا بوساطة الحمام الزاجل المتواضع، فتظهر الصورة بأكملها كما لو أنها ثلاثية الأبعاد تماماً بالنسبة للمتفرج الذي يقف في منظور مركزي لينظر بعين واحدة ويبقي الأخرى مغلقة. كما تحتفظ الصورة الفوتوغرافية حتى بشيء من ثلاثية الأبعاد هذه: حاولِ النظر إليها بعين واحدة واترك الأخرى مغلقة. إن إزالة باب منزل مريم العذراء، وتوقف عملية رصف الحجارة على المستوى نفسه، لهما تأثير يتمثل في خلق نوع من تجهيزات المسرح، أو ربما ثلاثة جوانب لصندوق يتراجع في داخله الفضاء بقدر ما تَمُدُّ العين نظرها فيه.



خدعة برونليتشي الساحرة

لم توفر الطبيعة في السير العادي للأمور خطوطاً أفقية مستقيمة على ارتفاعات متفاوتة فوق الأرض ولم توفر، في الواقع، بلاط الأرضيات التي ستعرض في مثال تلو الآخر الهندسة المطلوبة. ولكن فن العمارة وفَّره. بالإضافة إلى ذلك لم يكن برونيليتشي نفسه - الذي عُدَّ في القرن الخامس عشر مؤسس الرسم المنظوري - رساماً بل معمارياً، وكانت أول حالة مُسجَّلة حول تطبيق «العلم» الجديد هي لوحته الصغيرة التي صوَّرت بيت معمودية القديس جيوفاني في فلورنسا.

غير أن اللوحة لم تبقَ إلى يومنا هذا، وأصبحت اللحظة الافتتاحية للرسم المنظوري الآن نصيةً وفاقاً لذلك بدلاً من كونها تصويرية. وكان ذلك حدثاً كبيراً على ما يبدو، فقد سجَّل أنطونيو مانيتي (Antonio Manetti) ما حدث في سيرة برونيليتشي الأولى التي ربما كُتِبَت في عام ١٤٢٣، أي بعد نحو عشر سنوات من الحلقة التي يرويها مع تلك الإدانة. وإذا حققت هذه الحادثة بحلول ذلك الوقت طابعاً أسطورياً معيناً، فذلك ربما لأن كل التقاليد تميل نحو السعي إلى لحظة تأسيسية يمكن استثمارها بجودة مؤكدة قد تكون أو لا تكون واضحة في ذلك الوقت (داميش ١٩٩٤: ٧٥).

وفي غضون عقدين من بداية الحدث، يبدو أن هذا الوضع الأسطوري كان مزعوماً. ففي عام ١٤٣٦ أهدى ليون باتيستا ألبرتي (Leon Battista Alberti) صديقه الرسام برونيليتشي النسخة الإيطالية من بحثه بعنوان **[عن الرسم]** (*On Painting*) الذي شرح فيه مبادئ الواقعية البصرية بوجه عام والمنظور بوجه خاص. والاختراع الذي عزاه ألبرتي إلى برونيليتشي في إهدائه هو قبة لكاتدرائية فلورنسا، وهي أول قبة في عصر النهضة بُنيت بين عامَي ١٤٢٠ و١٤٣٦. ولا يذكرُ ألبرتي صورةَ المنظور التي تُظهِرُ بيت المعمودية، ولكن يبدو أنه أخذ دور برونيليتشي كمؤسس للمنظور بأنه أمر مسلَّمٌ به، ذلك أنه

يختتم إهداءه بقوله: «أريد قبل كل شيء أن تصوب أخطائي حتى لا ينتقدني المنتقدون» (ألبرتي ١٩٩١: ٣٥). وهذا يعني أن برونيليتشي كان خبيراً في الرسم المنظوري.

إذا صدّقنا ما قاله كاتب سيرته الأولى، فإن المعماري الرسام عرف كيف يقدِّم عرضاً. وملاحظات مانيتي حول الرسم المنظوري الأول لبرونيليتشي، أنه مناسب لموضوعه، مُفصَّلة ومحددة في آن واحد، وتُمكِّننا من تخيُّل الحدث بكل وضوح: «برهن أولاً على نظامه المنظوري في إحدى اللوحات الصغيرة التي تبلغ نصف مربع تقريباً من قياس براكيو [البراكيو وحدة قياس تزيد قليلاً عن ٥٨ سم، لذلك فإن كل جانب من جوانب اللوحة هو أقل ربما من ١٢ بوصة]. وصنع صورة تشبه السطح الخارجي لكنيسة سان جيوفاني في فلورنسا، إذ أظهر منها أكبر قدر يمكن أن يُرى من الخارج في لمحة. وليتمكَّن من رسمها، يبدو أنه جعل نفسه على مسافة ثلاثة براكيو داخل البوابة المركزية لسانتا ماريا ديل فيوري. كان الرسم متقناً بعناية، وخاصةً في ألوان الرخام الأبيض والأسود، لدرجة أنه لا يمكن لأي رسام يرسم صوراً مُصغَّرة أن يرسمها أفضل من ذلك. ففي المقدمة رسم جانباً من الساحة يمكن للعين أن تراه، أي من الجانب الذي يواجه ميزيريكورديا إلى أن نصل إلى القوس وزاوية سوق الغنم، ومن جانب عمود معجزة القديس زينوبيوس إلى أن نصل إلى سوق القش. ورسم أكبر قدر ممكن من هذا المكان كما يراه المرء من مسافة بعيدة». (مانيتي ١٩٧٠: ٤٤-٤٢، الترجمة مُعدَّلة).

لم تبقَ اللوحة إلى يومنا هذا، ولكن المباني بقيت. ووفاقاً لتفسير مانيتي، وضع برونيليتشي نفسَهُ في نقطة منظورية معينة داخل الكاتدرائية، وأعاد إنتاج ما كان مرئياً من هناك بدقة متناهية، بما في ذلك نمط الرخام الأبيض والأسود الذي كان يُزيِّنُ بيت المعمودية. وشمل هذا الساحة في المقدمة وثلاثة جوانب من بيت المعمودية السداسي الشكل، فقد كانت هناك

جهة تواجهه، وجهتين تنحسران عنه بعد مسافة معينة، مع أكبر قدر من المناطق المحيطة بها كما يظهر في مدخل الكاتدرائية. وكانت نقطة التلاشي محجوبة ربما ببيت المعمودية نفسه، ولكن مؤشرات المسافة التي كانت وراءها (بالإضافة إلى العائق الصلب أي المبنى نفسه بوصفه محتوياً للفضاء) سوف تدافع بشكل كافٍ عن فكرة لاكان القائلة إن تقنيات المنظور تسمح بالإشارة بوساطة بُعدين إلى الفراغ ثلاثي الأبعاد الذي يَسِمُ غياب الواقع المفقود. وإذا تلاقت تعامدات برونيليتشي كما يبدو مرجَّحاً في باب بيت المعمودية، فسوف تنجذب العين نحو النقطة التي تسمح لنا بالوصول إلى فضاءات غامضة داخله.

الحقيقة في الرسم

غير أن برونيليتشي واجه عنصراً يبدو أنه لم يكن مطواعاً للرسم المنظوري عندما كان الأمر يتعلق بالسماء. فكيف يستطيع الرسام أن يصور اللانهاية في حَدِّ ذاتها بعيداً عن الخطوط المتوازية، وفي هذا التخطيط الهندسي للفضاء؟ وعلاوةً على ذلك، «كيف يمكن للرسام أن يُمثِّل بدقة جسداً ليس له ملامح؟» (داميش ١٩٩٤: ٩٤). لقد لاحظ ليوناردو فيما بعد أن هذا الرسم المنظوري الصارم لديه مشكلة مع الأشكال الضبابية كالماء والدخان (كيمب ١٩٩٠: ٥٠). وإليكم سرد مانيتي للحل الذي قدَّمه برونيليتشي: «عندما وصل برونيليتشي إلى موضوع إظهار السماء، حيث وقفت الجدران التي رسمها وكأنها معلَّقةً في الهواء، وضع برونيليتشي الفضة المصقولة بحيث انعكست فيها السماء والهواء الطبيعي، وهكذا بدت الغيوم وكأنها تُنقَلُ في الفضة عندما هبَّت الرياح» (مانيتي ١٩٧٠: ٤٤-٥). يواجه هذا العلم الجديد من الرسم في لحظة تدشينه أحد حدوده الخاصة به، فقد صُنِعَت واقعية السماء في لوحة برونيليتشي باستخدام المرايا.

ويتابع مانيتي لفت الانتباه إلى قيد جوهري آخر في المنظور الهندسي: يجب على المُشاهِد أن ينظر من الناحية اليمنى التي تقابل نقطة التلاشي التي

تحددها الصورة. زد على ذلك أن التأثير ثلاثي الأبعاد الكامل متاحٌ فقط للرؤية بعين واحدة، كما هي الحال في لوحة عيد البشارة لكريفيلي، حيث تبرز المجسَّمات التي تُصوَّر بشكل صحيح مقابل عمق الميدان بالنسبة للمُشاهِد الذي ينظر بعين واحدة. وقد أخذ الإيضاح الذي قدَّمه برونيليتشي بالحسبان هذه المشكلات. يتابع مانيتي:

«لمّا كان من الضروري في مثل هذه اللوحة أن يفترض الرسام مسبقاً نقطة محددة يجب أن ينظر منها إلى اللوحة، مع الأخذ بعين النظر طول الجانبين وعرضهما فضلاً عن البُعد كي لا يحدث أي خطأ في النظر إليها (ذلك أن أي انحراف عن هذه النقطة المحددة سيغير ما يظهر للعين)، فقد قام بعمل ثغرة في لوحة الرسم عند نقطة كنيسة سان جيوفاني، وهذه النقطة تفاجئ عين كل من ينظر مباشرةً من البوابة المركزية لسانتا ماريا ديل فيوري بهدف رسمها. وكانت الثغرةُ صغيرةً بحجم حبة العدس على الجانب المرسوم، وعلى الجانب الآخر اتسعت مثل الهرم أو مثل قبعة القش النسائية، ليصل حجمها إلى حجم عملة الدوقية تقريباً أو أكثر قليلاً. وطَلَبَ ممن أراد النظر إليها أن يضع عينه على الجانب المعاكس حيث كانت الثغرة كبيرة. وبينما يقوم بوصل الثغرة بالعين بيد واحدة، عليه أن يمسك بمرآة مسطَّحة تواجهها باليد الأخرى بحيث تنعكس اللوحة فيها. وتُمَدّ المرآة باليد الأخرى إلى مسافة تصبح قريبة (إلى حَدٍّ ما بسنتيمترات قليلة) من مسافة بالسنتيمترات العادية من المكان الذي يبدو أنه كان فيه عندما رسمها حتى من كنيسة سان جيوفاني. وعند النظر إليها في هذه الظروف المحددة، والفضة المصقولة والساحة وما إلى ذلك، وكذلك النقطة المحددة، يبدو أن المرء يرى الحقيقة نفسها. لقد كانت بين يدي ورأيتها مرات عديدة في أيامي، ويمكنني أن أشهد على ذلك» (مانيتي ١٩٧٠: ٤٤-٥، الترجمة مُعدَّلة).

ومن الواضح، إذاً، أن إنصافنا للوحة برونيليتشي الصغيرة هو تماماً عمل مهم كما قد يليق بلحظة تأسيسية. فقد كان على المشاهدين الذين أرادوا



رؤية الحقيقة نفسها أن يُثبّتوا عيناً في الجزء الخلفي من اللوحة حتى يتمكّنوا من رؤية صورة الجانب المرسوم منعكساً في المرآة التي يحملونها في أيديهم الأخرى، على مسافة محددة لتتناسب مع مسافة الفنان الأصلية من بيت المعمودية. ومن خلال هذه الوسيلة فقط يمكن لهم أن يكونوا متأكدين من رؤية ما رآه برونيليتشي بالضبط ونقله إلى اللوحة، وأن يروا ذلك في ثلاثة أبعاد. ومن المفترض أنه كان عليهم أيضاً إمالة اللوحة كي تنعكس السماء بالشكل الأمثل في الفضة المصقولة.

لِمَ كل هذا الإجراء المعقد؟ يبدو أن الهدف من هذا الإجراء هو التأكد من أنهم ينظرون بعين واحدة فقط، ومن المسافة الصحيحة بالضبط، ومن نقطة التلاشي مباشرةً التي يجب أن تكون بصورة مثالية على مستوى عين الناظر. وفي ظل هذه الشروط، وهذه الشروط فقط، ظهرت الحقيقة نفسها في اللوحة.

الوهم والحقيقة الواقعية

أو بالأحرى، لقد استُحضرت الحقيقة في الوجود. لا بُدَّ أن الوهم بدا عجائبياً. فالطقس المفصَّل مع اللوحة المعكوسة والمرآة لا تترك مجالاً للشك في التمييز بين الوهم والتحقق الفعلي.

وفي الوقت نفسه، لا بُدَّ أن يكون لصورة السماء الظاهرة في المرآة والمنعكسة في الفضة المصقولة - التي تعتمد على حالة الجو الفعلية ولكنها تلعب دورها في الصورة فقط من خلال هذا الانعكاس - مفعول التأكيد على التناقض بين الصورة والعالم الذي تشبهه، تماماً عن طريق تفكيك التعارض بين التحقق الفعلي من جهة والصورة المرسومة من جهة أخرى. ويشير هيوبرت داميش (Hubert Damisch)، الذي قدَّم تحليلاً من وجهة نظر لاكان لأصل المنظور وبفضله حصلتُ على فهم أفضل لهذه الحادثة، يشير إلى أن ما أظهره برونيليتشي هنا، ربما على الرغم من أنفه، هو الفرق بين الحقيقة والواقع. (داميش ١٩٩٤: ١٣٩-٤٠). فالحقيقة توجد في الثقافة على مستوى



الدال، وفي حالتنا هذه بوصفها لوحةً تشير إلى مبنى. ولكن واقعة أن الصورة تنبض بالحياة فقط في ظل شروط معينة من الرؤية، أو أن مثال الحقيقة مقيد بالقواعد التي تجعله ممكناً أيضاً، تعني ضمناً أن ثمة أشياء في السماء والأرض أكثر مما تستطيع الثقافة إعادة إنتاجها بسهولة. فلا بُدَّ للوهم أن يظهر مثل السحر، ولكن إدراج الفضة المصقولة وَسَمَهُ بالوهم، ورسم في الثقافة نفسها حدوداً لا بُدَّ أن تخضع لها.

استمرَّ برونيليتشي في مواجهة المشكلات مع السماء التي لم يتمكَّن بالمعنى الدقيق من أن يُدرجَها في خارطة الفراغ التي يوفرها المنظور الهندسي، ومع ذلك كان من الضروري تحديد الأفق وكذلك نقطة التلاشي للمنظور نفسه. وبالطبع، ما إن اعتاد الناظرون على توقع وهم الفراغ، حتى أمكن للرسامين اللاحقين أن يكونوا أقل جموداً في تطبيقهم للمبادئ. وبحلول نهاية القرن أدرك ليوناردو أنه في حال تصارعت القواعد مع المعقولية، فيجب على القواعد أن ترضخ. وما إنْ أصبحت هندسة المنظور الأحادي ذي النقطة الثابتة مفهومة حتى أمكن أيضاً أن يتم تجاهلها لأي سبب وجيه (كيمب ١٩٩٠: ٥٠-٤٩، ٧-٩٦).

ولكن هذه الأيام كانت مبكرة، إذ يذكر مانيتي أن برونيليتشي في توضيحه الثاني للمنظور وجد حلاً آخر، فقد صور هذه المرة بيازا دي سينيوري والمباني المحيطة بها. ولمّا كانت هذه اللوحة أكبر بكثير من اللوحات السابقة، فقد تخلَّى برونيليتشي عما فعله مع المرآة كونه غير عملي. وعلى ما يبدو، كانت الصورة الثانية مثيرةً للإعجاب أكثر، فقد أراد يوسيلو[١] (Uccello) والرسامون الآخرون نسخَ الصورة. وفي حين أنه وَضَعَ في المثال السابق الفضة المصقولة ليعكس السماء، قام الآن بقطع اللوحة على

---

(١) باولو يوسيلو (١٤٧٥-١٣٩٧): رسام إيطالي ينتمي لمدرسة فلورنسا عُرف بتجربته مع المنظور. تضم أعماله لوحة مهمة باسم **معركة سان رومانو** (نحو عام ١٤٥٦) (المترجم).



طول خط السقف، وأخذها إلى مكان يمكن أن يراها منه في ظل الحالة الجوية الطبيعية فوق المباني (مانيتي ١٩٧٠: ٧-٤٤). فمن الناحية النظرية على الأقل، وعلى الرغم من أن مانيتي لا يقول ذلك، لا بُدَّ أن يكون ممكناً أن تضع نفسك بالضبط في وجهة النظر الصحيحة، وأن تطابق، إذا استطعت الحصول على المسافة الصحيحة، بين اللوحة وموضوعها، بحيث يتفق هذا القطع تماماً مع خط السقف الفعلي والسماء الفعلية الموجودة فوقه. ولكن حالة شبَه الحقيقة في هذا العرض الرائع ستتمثل في أن الصورة سوف تزيل المشهد الفعلي نفسه على مستوى المباني. فيجب أن نرى الحقيقة في اللوحة، ولكن ذلك لن يكون إلا على حساب العالم الذي تصور اللوحة حقيقته. فالمشهد المتخيَّل يقدِّم إما الحقيقة أو التحقق الفعلي، أو الحقيقة ومن ثمَّ التحقق الفعلي، ولكن لا يمكنه أن يقدِّم كليهما في آنٍ واحد.

لقد حلَّت الصورة الدالة محل ما تصوره، وهذا ما يحدث دائماً في أمثلة كهذه. يأخذ الدال مكان المشار إليه، أو كما يقول جاك دريدا: «يُرجِئ» الدال المشار إليه، وبذلك فإنه يحيله إلى موقع لا يمكن منه الوصول إليه بوصفه حضوراً أو فكرة (دريدا ١٩٧٣). أما نسخة برونيليتشي المزخرفة فتُبعِدُ المشهد الفعلي لساحة دي سينيوري، مهما كانت درجة تشابهها مع ما يجب أن نراه هناك. وبالفعل، إن دقة التشابه هي بالضبط ما يحجب المشهد نفسه. والتشابه الأقل اكتمالاً، من شأنه بلا شك أن يسمح لنا بنظرات سريعة لخط السقف الفعلي.

الحقيقة الواقعية والواقع

إن ساحة بيازا، أي الحقيقة الواقعية التي يمكن أن نراها في غياب صورتها طبق الأصل ذات البعدين، ليست مثل الواقع. فالتحقق الفعلي لهذا المربع وهذه المباني، مثل صورة برونيليتشي لها، ما هي إلا مثال آخر على الثقافة، وإن كان ذلك بمواد مختلفة. أما الواقع، بالمعنى الذي أستخدمُ فيه المصطلح، فهو المجهول، الموجود هناك ولكنه ليس موجوداً في متناول يدنا، ولذلك يستحيل تسميته أو حتى بناءه في الثقافة.



تُظهِرُ لوحة برونيليتشي الثانية قبل كل شيء أن أي شكل ثقافي مهما كان صادقاً له قيود وحواف. وهذا يعني أن الثقافة معزولةٌ دائماً، إلى حَدٍّ ما، عما هو موجود بالضرورة وراءها، ويشكل الدافع نحوها. ولكننا بحاجة إلى ثلاثة دوال متمايزة: الثقافة والحقيقة الواقعية والواقع. فوراء اللوحة (الثقافية) تكمن الحقيقة الواقعية (الثقافية) وهي ساحة بيازا التي تجعلها اللوحةُ نفسها غير مرئية؛ ولكن وراء الثقافة في مجملها، يكمن ما لا يمكن رؤيته من داخلها. فالثقافة في حَدِّ ذاتها نوع آخر من الزخرفة، (fretwork)، مخطط مُقتَطَع يحجب الواقع، وفي الوقت نفسه يُطوِّق الفراغ الذي يشير إلى فقدانه.

انتصار المنظور

انتقل الرسم المنظوري، كما نعلم، من عنفوان إلى آخر، غير عابئ بالقيود المفروضة على الشكل، أو بتحدي تجاوز هذه القيود فعلياً، فقد عرَّف عصر النهضة الإيطالية. وفي هولندا في القرن السابع عشر كرَّست مدرسة بأكملها نفسها لتصوير الفراغ المقدس ضمن الكنائس، فقد كسرت تقاليد هندستها ووسعت فضاء الأقواس بغية الحفاظ على الخطوط العمودية للجدران والأعمدة الجانبية.

وكانت هناك مدرسة هولندية أخرى معاصرة لها تقريباً تخصصت في الديكورات الداخلية للمنازل، وعملت على تحديد خطوط تأثير الضوء التي باتت تتيحه النوافذ الزجاجية الكبيرة التي توفرت آنذاك بأسعار زهيدة للطبقة المتوسطة، وبحيث تقطع إطارات الأبواب خط النظر إلى الغرف التي تشير إلى وجودها أيضاً. فالحياة المنزلية أيضاً لها أسرارها وأماكنها الخصوصية. وبالفعل، في الستينيات من القرن السابع عشر وضع صموئيل فان هوجستراتين (Samuel van Hoogstraten) بيتاً بأكمله في صندوق صغير، ودعا المشاهدين إلى استكشافه من خلال ثقب صغير في كل جانب، بأسلوب يشبه كثيراً لوحة برونيليتشي الأولى، إذ أفضت الممرات إلى فضاءات غير مرئية بدت وكأنها تنحسر بأعجوبة إلى ما وراء قدرة الصندوق نفسه. والصندوق وثقوبه ومراياه الساحرة معروضة الآن للناس في المتحف الوطني في لندن.



إن الرسم على غرار العمارة في عصر النهضة الإيطالية ضمن فن العمارة ذاته هو السبب في اتساع الفضاءات الوهمية المرسومة داخل الغرف الموجودة، وهو الذي جعل السقوف في عصر الباروك تُحلِّقُ إلى السماء. وإذا كانت القاعدة الصارمة التي تقول إنه يجب على عين الناظر أن تتطابق مع نقطة التلاشي قد خفَّت حدتها في ذلك الوقت، إلا أن الصورة ظلّت تصلنا من نقطة نظر - محددة، فارضةً قيوداً على الموضع الذي انطلاقاً منه يكون الوهم معقولاً. وفي الوقت المناسب، اعتمدت مناظر المدينة ذات الأبعاد الثلاثة في القرن الثامن عشر التي رسمها كاناليتو[١] (Canaletto) على الزوايا القائمة التي أنشأتها خطوط المباني وانعكاساتها على الماء، فكانت نقطة النظر في كثير من الأحيان كأنها تطفو بسحر في الهواء من دون أن يسندها أي شيء (الشكل ٢-٦).



(الشكل ٢-٦)

الفضاء الذي صوره كاناليتو مقيد بلحظة واحدة، كاناليتو،

The Upper Reaches of the Grand Canal, about 1738.

(١) جيوفاني أنطونيو كاناليتو (١٦٩٧-١٧٦٨): رسام إيطالي عُرف بمناظره الدقيقة والهندسية لمدينة البندقية. أثَّر في أجيال كثيرة من رسامي الطبيعة والمناظر. (المترجم).



من الواضح أن خلفاء برونيليتشي لم يشاطروه قلقه بشأن رسم السماء، ولكن كان هناك ثمن لا بد أن يُدفَع مقابل تعيين الحالة الجوية (الطقس) المناسبة مهما تكن هادئة. فقد استطاعت الفضة المصقولة في لوحة سان جيوفاني الحفاظ على الصورة في حاضر خالد: قدَّمت هذه اللحظة من الطقس خلفيةً لبيت المعمودية الدائم. وهكذا من خلال هذه الوسيلة العبقرية انتصر برونيليتشي بفاعلية على الزمان والمكان، واستثمر الفن الفراغ في بيت المعمودية بنوع من الديمومة. ومهما يحدث فإن اللوحة سوف تستمر في وقوفها كشاهد على قوة الهندسة المعمارية في احتواء الغياب.

وفي هذا الصدد، أكد برونيليتشي بعض تقاليد أواخر العصور الوسطى، حيث يقف القديسون في أماكنهم المناسبة إلى الأبد أمام ذهب السماء، أو حوادث العهدين القديم والجديد التي كانت تقع في آن واحد. ولا زالت لوحة **[عيد البشارة]** (*Annunciation*) في بداية ثلاثينيات القرن الخامس عشر (وهي الآن في متحف برادو في مدريد) تؤكد هذا التقليد بعد عشرين عاماً من اختراع برونيليتشي، حيث أظهر فرا أنجيليكو[١] (Fra Angelico) حافة ملابس جبريل وأطراف جناحيه وهي تمتد إلى الفضاء في الوقت الذي يقوم فيه ملاكٌ آخر - يرتدي زيّاً مماثلاً - بطرد آدم وحواء من الجنة. ولكن عقيدة التجسيد ستقلب التأثيرات الناتجة عن سقوطهما، إذ يصبح معنى القصة المسيحية خالداً بسبب استمرار الخلاص داخل إحدى الصور وهو الخلاص الذي وعد به عيد البشارة مثلما وعد وطرد آدم وحواء من جنة عدن كعقوبة على خطاياهما. وتستغل لوحة عيد البشارة التي رسمها كريفيلي هذا العُرف بطريقة مختلفة: يسمح تقويم الكنيسة، من خلال إعادة تمثيل حوادث الكتاب المقدس سنوياً، بأن تتزامن الرسالات السماوية مع البابوية.

---

(١) فرا أنجيليكو: رسام إيطالي وقسيس دومنيكاني ناشط في فلورنسا. ولد عام ١٤٠٠ في فلورنسا وتوفي عام ١٤٥٥ في روما. (المترجم).



ولكن علم المنظور الجديد هذا، الملتزم بنوع آخر من الحقيقة في الرسم، وهو الإخلاص لما تراه العين فعلاً، جاء في الوقت المناسب ليعترف بضرورة تحديد زمان ومكان فعل المشاهدة. فعلى سبيل المثال، كان من الممكن عموماً في مشهد من مشاهد كاناليتو أن نُفسِّرَ ليس موسم السنة فحسب، بل في أي وقت من اليوم أيضاً. والأهم من ذلك (بما أننا إلى حَدٍّ ما أيضاً نعرف في أي وقت من السنة كان عيد البشارة)، صوَّر كاناليتو السماء كما لو أنها تُرى في لحظة فريدة (حتى لو كانت لحظةً تخيلية).

وهكذا يَحُدُّ المنظور من الاحتمالات في نقطة أخرى أيضاً؛ فمن المتوقع دائماً أن تستقر الصورة على زمن واحد وموضع واحد. وإذا كان عيد البشارة حدثاً تاريخياً فريداً من نوعه، فإن معناه، مع ذلك، يتكرر بلا نهاية، حسبما نفهم، في مهرجانات الكنيسة وحياة الأفراد التي لا تُعَدُّ ولا تُحصى. وهكذا فإن الصورة التي تؤكد معناه ليس لها زمن محدد، ولكنها قادرة على وصل الماضي والحاضر والمستقبل. لقد حقق فرا أنجيليكو ذلك من خلال تجاهل الواقعية الفوتوغرافية، أو بناء الوهم لدى المُشاهِد بأنه ينظر إلى حدث فعلي. وبدلاً من ذلك يُظهِرُ السقوط وعيد البشارة وهما يحدثان في الوقت نفسه وفي المكان نفسه. ويتجاوز كريفيلي القيود المفروضة على وجهة نظره الخاصة في الخط المستقيم الذي يَسِمُ تحليقَ الروح القدس بوصفها غير مقيدة بمفاهيم الإنسان عن الفضاء، وكذلك ببراعة الجمع بين الرسالة الإلهية والإعلان البابوي في يوم عيد البشارة. ولكن حتى لو بدت القنال الكبرى إلى حَدٍّ كبير وكأنها ذاتها يوماً بعد يوم، فإن كاناليتو يرسم، بالمعنى الدقيق للكلمة، السماء في لحظة فريدة من نوعها. وبالمعنى الدقيق للكلمة أيضاً، يُبيِّنُ كاناليتو هؤلاء الرجال في المركب وهم يفعلون هذه الأشياء في لحظة معينة، كما لو أن الكاميرا التقطت لهم صورة سريعة وخاطفة.



إن أعجوبة الثقافة المتمثلة في بناء فضاء الرغبة ثلاثي الأبعاد انطلاقاً من مساحة تصويرية مُسطَّحة وطلاء لا تتحقق إلا بثمن باهظ جداً. ذلك أن أسلوب الإيهام (أو الخداع البصري) الصادق في تحديده لواقعة فعلية معينة يعرض لحظةً يختارها الرسام، وبذلك يُنيط بالفنان استقلالاً ذاتياً، أو سيادةً كاملة على المواد التي نراها. ولكن هذه اللحظة بالنسبة للمُشاهِد هي دائماً في مكان آخر، مستحيلة الإدراك ومفقودة. بإمكاني زيارة مدينة البندقية الآن ورؤية القنال الكبرى مع العديد من مبانيها الموجودة في المكان. فليس من الواضح تماماً كيف يمكنني أن أقف من دون مسند في الموضع الذي أودُّ أن أشاهد منه مشهد كاناليتو. ولكن قبل كل شيء، لا يمكنني أبداً استعادة اللحظة ذاتها التي صوَّرها الفنان.

وكما يُهدِّئ الرسمُ المنظوري الدافع مسيِّجاً الغياب المحض للشيء، فإنه يفتح فضاء الفقدان الذي يديم رغبة المُشاهِد.



الفصل السابع

الرغبة والمُشاهِد المفقود

الإبادة

نستخلص أن المنظور قادر على الإعطاء والأخذ، إذ يعطينا أعجوبة الحقيقة الواقعية المُحاكاة والملموسة لدرجة أننا نشعر بوجودنا هناك معها، وفي أثناء هذه العملية يُنصِّبنا ذواتاً مشاهدين نسيطر على كل ما نقوم بمعاينته. وفي الوقت نفسه، يُضيِّقُ المنظور هذه الحقيقة الواقعية لتصبح لحظة فُقِدَت بالفعل (أو لجهة الإمكان، في المستقبل)، بحيث لا يمكننا، على عكس ما قلت، أن نكون موجودين هناك عندها. فهل ثمة إذاً معنى بموجبه يأخذنا بعيداً أيضاً، فيحذف المُشاهِد من عملية المشاهدة؟

تدفعنا عبارة ديكارت «أنا أفكر» في أصلها نحو المثالية، فلماذا لا ينبغي **للكوجيتو** الديكارتي، إذا ما تابعناه إلى نتيجته المنطقية، أن يقوم بمنح الذات قدرةً مذهلة على تقويض ما تراه؟ يشير لاكان إلى أن هذا هو السؤال الذي طرحه بيركلي: كيف لي أن أعلم أن العالم لا يزال موجوداً عندما لا أنظر إليه؟ يبدو الأمر كما لو أن أشكال التمثيل التي أقوم بها عن العالم **تنتمي إلي**، وأني آخذها معي عندما أغادر. علَّقَ لاكان على ذلك فقال: «هذا يفسر كيف يُصعَق العالم بالافتراض الذي يُعنى برؤية الأشياء أنها مثالية، وبافتراض الشك الذي يمنحني أشكال التمثيل فقط التي أقوم بها لفهم العالم» (١٩٧٩: ٨١).



كم سيكون مريحاً مثل هذا العالم المثالي عندما يعيد لي فقط ما وضعتُ فيه، وكم سيكون مملاً ومنهكاً أيضاً في الوقت نفسه. يجب عليَّ أن أتجول وحدي في كون زائف من صنع خيالي. لن يكون هناك أي شيء لمعرفته، ولا شيء نرغب في معرفته، ذلك أنني أستطيع أن أختلق أية إجابة أختارها. سوف لن يكون هناك شيء للمناقشة، ولن يكون هناك أحد لنناقش الأمر معه بطبيعة الحال؛ فأي أشخاص آخرين هناك سيعيشون أوهامهم الخاصة بهم. وإذا كنتُ موجوداً في هذه الأوهام، فسوف أفعل ذلك تماماً كما يمثلونني، من دون إمكانية مقاومة تمثيلاتهم. لم يُصدِّق بيركلي ذلك، بطبيعة الحال، واستدعى الله ليرعى الأشياء وليتأكد من أنها لا تزال موجودة هناك عندما يُديرُ بيركلي ظهرَهُ لها.

ومن دون الله، أو من دون الواقع، لا يوجد شيء واضح لمواجهة فكرة أن ما نراه ينتمي إلينا، وأننا بناءً على ذلك قادرون على القضاء عليه. وفي هذه النظرة، يرجع تفسير الفن تماماً إلى المُشاهِد: عالم بلا تنوع لا يسمح للوحات الرسم أن يكون لها وجودها المستقل. يعزو الموقف الثقافي قوةً مماثلة إلى الثقافة لا إلى الفرد، فالثقافة التي تُشكِّلنا هي التي تُعرِّف لنا ما نراه.

ولكن ماذا لو قُلبت المواقف؟ بعبارة أخرى، ماذا لو أخذت الصورة على عاتقها الموقف المثالي وشكَّكت بوجود المُشاهِد؟ فهل هذا ممكن؟ وماذا يمكن أن يعني ذلك؟ وهل يهمنا هذا الأمر؟

النظرة المُحدِّقة

إن فكرة أن الناس الآخرين يروننا تبعث فينا بطريقة ما طمأنينة بأننا موجودون، وهم بالطبع لا يرون الحقيقة كاملة حولنا على أية حال. ولكننا مرئيون، فنحن نتسوق ونُدوِّنُ ملاحظاتنا ونسلك الطريق إلى العمل. يأخذ التحليل النفسي بعين النظر هذه الطمأنينة الابتدائية في الحقل البصري. وكما أن حالة التحدُّث هي الوجود المسبق للغة التي نتحدث بها، فإن النظر ممكنٌ على أساس وجود حالة مسبقة من الرؤية، فنحن نَرى ونُرى بصورة متبادلة. إنّ إيماءة ثقافية واحدة تُنتِجُ المجال المرئي وقدرتي على النظر، وبهذه الوسيلة فإننا نقع في شبكة

الثقافة نفسها مثلما تقع الفراشة فريسة في الشبكة. (إن الناس الذين يعانون من ضعف في البصر يتخيلون أيضاً علاقات مكانية. وفي الوقت نفسه، يأتي جزء من طمأنينتهم أيضاً من أصوات حناجرهم التي غالباً ما يسمعونها بحدَّة أكثر من الناس الذين يتمتعون بحاسة البصر السليمة).

يؤكد فرويد أن الدافع البصري يبدأ كنرجسية حينما ينظر الطفل إلى جزء من جسده، فيتطوَّر عنده لاحقاً انشطار ضمن هذه الوحدة البهيجة: تنظر الذات الآن إلى ما يمكن التعرُّف عليه، أي الناس الآخرون، في حين ينظرُ الأشخاص الآخرون إلى الطفل، وتغدو عملية النظر قابلة للعكس، وتحديقة الطفل التي لم تكن متمايزة تصبح الآن منقسمة بين رؤيته لجسده وكيف يراه الآخرون (١٢٧: ١٩٨٤).

ويجادل لاكان بأن هذا الانشطار المتمثل بفقدان النظرة المحدِّقة الموحَّدة عندما ننظر ويُنظَر إلينا في آنٍ واحد ومن المكان نفسه، هو ما يُشكِّلُ موضوع - سبب الرغبة في المجال المرئي. والمرايا تعيد إنتاج بعض النرجسية الأساسية، ما يتيح لي وهماً جزئياً بأنني أرى نفسي من المكان الذي يراني منه الآخرون أيضاً. غير أن الصور تنتمي إلى النظام الرمزي الذي يُعرِّفه الدخول المفاجئ للاختلاف. فأكثر الصور إشباعاً واستحالة تماماً هي التي تعيد نظرتنا، ولكن بإذعان، فترانا كما نريد أن يرانا الآخرون. (تحاكي معظم المواد الإباحية الفوتوغرافية عنصراً من هذا الأمر، تحدِّق الفتاة في هذا النوع من الصور بطريقة مغرية إلى المُشاهِد، وتقدِّم نفسها وكأنها تنتمي إلى خياله).

وعلى العكس مما سبق، تثير النظرة المحدِّقة المفقودة رغبةً لدينا. فهل ثمة شيء ما في هذا الأمر؟ أليست لوحة ليوناردو **[الموناليزا]** اللوحة الأكثر شهرةً على الإطلاق؟ لقد فتنت هذه اللوحة الموجودة في متحف اللوفر أجيالاً من السياح في أنحاء العالم كافةً. لماذا؟ لأنها بالتأكيد، بالإضافة إلى أسباب أخرى، تنظر **تقريباً** إلينا. «فعيناها تتابعانك حيثما تحرَّكتَ في الغرفة»، كما يقول الناس. وتفعل عيناها ذلك، ولكنهما تنظران بشكل هامشي إلى جانب واحد من جوانبنا حيثما وقفنا. وعلاوةً على ذلك، تنظران من دون رؤية، أو من دون رؤية



المُشاهِد. فالموناليزا تشبه الإلهة فينوس التي تُعبِّر عن الرغبة كما رسمها تيتيان في أنها تُحدِّقُ في مساحة غامضة، كما لو أنها تسعى وراء الموضوع - السبب الذي يُحرِّك رغبتها. فقدرة الرسم الزيتي الاستثنائية على إنتاج وهم الجسد تخلق شخصيةً تبدو ملموسة، ومع ذلك فإنها لا تعترف بالنظرة التي تلقيها (تقريباً) على الناظر. بل إنها تعيد إنتاج ما يفعله المُشاهِد الذي ينظر إليها، أو ربما ينظر إلى مكان ما وراءها في الأعماق الخيالية للوحة.

في اللقاء المفقود بين النظرات المحدِّقة، يحدد لاكان *الموضوع a*، الموضوع الذي يحل محل الشيء في تفسيره، على أنه الفراغ الذي يلبي رغبةً لاشعورية نتيجة انعزاله في النظام الرمزي. فالنظرة المحدقة للموناليزا تغوي وتضايق، وفي آنٍ واحد، تَعِدُ الناظرَ بمكان التعرُّف، ولكنها تحجبه عنه أيضاً.

صورة الخطوبة لأرنولفيني

من الناحية العملية تُعَدُّ الصور كلُّها «عمياء» بالضرورة بهذه الطريقة عندما تستدرج المُشاهِد إلى مكان الرغبة، ولكن بعض الصور تفعل ذلك بشكل أوضح من غيرها. فصورة يان فان آيك[١] (Jan van Eyck) المزدوجة لجيوفاني أرنولفيني (Giovanni Arnolfini) وجين سينامي (Jeanne Cenami) تعرض إدماج مكان المُشاهِد، ومن ثمَّ تملأ الفضاء بشخصيتين إضافيتين تنتميان إلى لحظتها المتلاشية، وبالنتيجة فإنها تستغني عن المُشاهِد الذي من الواضح أن المخطوبين يُعرضان له.

بعد مرور أكثر من عقدين على اكتشاف برونيليتشي المذهل، ومن دون وجود أية وسيلة لمعرفة ذلك الاكتشاف، توصَّل فان آيك بوسيلته الخاصة إلى شيء مشابه جداً لنقطة المنظور الثابتة. ففي صورة أرنولفيني لا تتلاقى تماماً الزوايا القائمة في نقطة تلاشي واحدة، على الرغم من أن لخطوط التكوين تأثير

---

(١) يان فان آيك (١٣٧٠-١٤٤١): رسام فلمنكي عاش في عصر النهضة واستخدم الألوان الزيتية بطرق إبداعية فجلب إلى لوحاته مرونة كبيرة وألواناً غنية وكثيفة وتدرجاً واسعاً من اللون الفاتح إلى الداكن. يعدُّ فان آيك من أهم الرسامين، فهو مؤسس المدرسة الفلمنكية في الرسم، وكان له تأثير قوي في تقنيات الرسم الزيتي الحديثة. (المترجم).



يتمثل في اقتياد العين إلى المرآة اللامعة على الجدار الخلفي (انظر الشكل ١-٧). وهذه اللوحة تعني أن ألواح الأرض تستمر في مقدمة مساحة الصورة، فتسمح بوهم يتمثّل في أننا نتقاسم الفراغ المنزلي نفسه مع المخطوبين. يلفت النظر شبَه الحقيقة في تمثيل الضوء على سطوح من نسيج ومعدن وألواح.

تصور لوحة فان آيك بوضوح خطوبة التاجر وعروسه المستقبلية في عام ١٤٣٤ (هول ١٩٩٤)، إذ تُظهِرُ لنا جيوفاني أرنولفيني وهو يحلف اليمين إذ نجد يده اليمنى مرفوعة، كما يحدث في المحاكم الأمريكية الحديثة. وتُظهِرُ اليدان المرتبطتان للزوجين طبيعةَ الوعد. بالإضافة إلى ذلك، يظهر السرير بوضوح تام وراء جين سينامي (ويلمس ثوبها)، ما يعرض لنا ثروة الزوجين ومكانتهما، ويحدد كذلك المعنى الجنسي للعلاقة الزوجية.



(الشكل ١ - ٧)

مرآة فان آيك التي تنفي المشاهد.

(يان فان آيك، لوحة أرنولفيني المزدوجة، ١٤٣٤).



فهل تصوِّر لوحة أرنولفيني الرغبة وفاقاً للمعنى الذي طرحه لاكان؟ ليس للوهلة الأولى ربما. فالمسافة بين الشخصيتين، ويده التي تسند يدها ولا تشتبك بها، ناهيك عن الملابس الدافئة والفخمة، تبدو كلها أنها تشير إلى وجود علاقة رسمية أكثر من ذلك بكثير. وإذا كانت جين تقف وعينيها تنظران إلى الأسفل، بالطريقة التي تقف فيها أي عروس في القرن التاسع عشر، فإن تعبير جيوفاني غامض، فقد يكون زاهداً ومعزولاً ومتقشفاً في وقار اللحظة. ومع ذلك يمكننا ربما أن نكشف عن وجود أثر للرغبة في ما لا يُقال تحديداً، في الانفصال ما بين الحميمية التي ينطوي عليها خلع القبقاب في هذه البيئة الخصوصية، ووجود السرير، وبين التعبيرات غير المشوذقة على وجه الزوجين اللذين لا يبدو أنهما ينظران تماماً إلى بعضهما بعضاً. فهل توجد هنا بداية لإنشاء حالة داخلية تُعبِّرُ عن رغبة ما، مكان داخلي يُعبِّرُ عن نقص لا يمكن لمُشاهِدِ الوصول إليه، ولا حتى الشخصيات الأخرى نفسها؟

ومهما يكن ذلك فقد حَلَّ فان آيك ببراعة إحدى مشكلات الرسم المنظوري، أي حصره بما يمكن أن يُشاهَد من نقطة نظر محددة. فالمرآة وراء الزوجين تسمح بالرؤية من زاوية تبلغ ٣٦٠ درجة، وسطحها المحدَّب الذي يعكس لنا الغرفة بالتفصيل من الجهة المقابلة، بما في ذلك المقعد الموجود تحت النافذة ومصراعيها، والتي يحجبها جيوفاني، بالإضافة إلى النافذة الثانية التي تنير جين، والتي تخلق الظلال العميقة في ثنايا ثوبها كلها من بين المصادر الرئيسة للوحة التي تجعلها شَبه الحقيقة.

ولكن مرة أخرى، هناك ثمن يُدفَع للتغلب على القيد. وكمشاهدين للمشهد يجب علينا أن نكون مرئيين بين الشهود والزوجين، أو حيثما يقف الشهود، على افتراض أن واحداً منهم هو الفنان، ذلك أن نظرتنا إلى الغرفة لا يعيقها أي عائق. بيد أن المرآة، بإظهارها الفضاء كله، توضح بجلاء أننا



لسنا هناك، إذ تجعلنا غير مرئيين وتحجب النظرة المحدقة المطمئنة. إن كمال الصورة له تأثير صريح يتمثل في إلغاء جسد المُشاهِد.

ولكننا لسنا هناك بطبيعة الحال! فقد حُدِّدَ زمن اللوحة في الكتابة المنقوشة وهو سنة ١٤٣٤. فالزمن مُشار إليه بوضوح تام: كان يان فان آيك هنا. وهذا الزمن هو الزمن الماضي الذي يصف عملاً منتهياً، وهو الماضي التاريخي وكذلك زمن السرد (قارن بين زمن السرد هنا وزمن السرد عند جين أوستن: "كانت إليزابيث سعيدة).

وهكذا، فإن الرغبة المصوَّرة، أو بالأحرى التي لم تُصوَّر، في لوحة أرنولفيني تحرز مكانةً مميزة، فهي حاضرة أمامنا، لدرجة أن تقنيات المنظور القريب التي تخلق الفضاء تُقدِّم لنا وجهة نظرنا، ومن ثمَّ نُدعى لنتخيَّل أننا نقف على ألواح الأرض نفسها التي يقف عليها الزوجان، وأنه بإمكاننا أن نلمس ملابسهما. ولكن في الوقت نفسه نجد أنها غائبة أيضاً، بقدر ما نعيش هذه الأوهام فيما يتعلق بحدث يعلن نفسه أنه انتهى واندثر. وبعد ذلك نفهم أن فان آيك رأى هذا المشهد وأعاد إنتاجَهُ في الرسم، بما في ذلك أن يعكس نفسه هو الذي يرى المشهد. ويَسِمُ إعلانُهُ اكتمالَ الصورة: «كان يان فان آيك هنا»، فاللوحة تتشارك من خلال واقعيتها في ما وصفه رولان بارت بأنه «ذلك الشيء الرهيب الموجود هناك في كل صورة فوتوغرافية: ألا وهو عودة الموتى» (بارت ١٩٨٢: ٩). وبالنتيجة فإن الصورة نفسها تثير رغبتنا من خلال إشارتها إلى عنصر الواقع الموجود في العلاقة الجنسية ودفنها له. وكون الفضاء مشهد للحضور والغياب، فإن الفضاء الذي تخلقه اللوحة يغدو في حَدِّ ذاته مكان الرغبة بالنسبة للمُشاهِد.

يؤدي المنظور دوراً محدداً في هذه العملية. فمن ناحية، ثمة تأثير للرسم المنظوري يتمثل في إلغاء مستوي الصورة نفسه وسطح الرسم الذي يبني الوهم. ويتم تشجيعنا لأن نشعر كما لو أننا هناك، وأن نرى ما رآه الفنان. ففي الكتيب الذي ألفه عن شَبه الحقيقة عند الرسامين، أصرَّ ألبرتي،

الذي كان رساماً أيضاً، على أنه بدأ برسم مستطيل، إذ قال: «أعدُّه نافذة مفتوحة يُرى من خلالها الشخص المُراد رسمه» (ألبرتي ١٩٩١: ٥٤). وادَّعى ليوناردو أن الصورة كانت مثل شيء يُرى من خلال الزجاج الشفاف (داميش ١٩٩٤: ٢٣٩). وإذاً، يمثل المُشاهِد الجدار الرابع لصندوق فراغي ذي ثلاثة جوانب، وهذا ما يجعل الصورة منظورية. ولكن، من ناحية أخرى، يُشكِّلُ السطحُ المصوَّر أيضاً عقبة أمام دخولنا إلى الصندوق، أو على العكس، لأي دخول منه إلى عالم المُشاهِد المكوَّن من علامات تدل على الواقع المنفي. وهكذا تشكل لوحة الرسم في حَدِّ ذاتها من هذا المنطلق الجدار الرابع.

يوضح السطح المصوَّر أن أية لوحة ليست أكثر من مجرد لوحة يعلن عنها الدال. ففي حالة لوحة أرنولفيني، بينما تمحو ضربات الفرشاة نفسها لتحاكي خيوط قماش الرسم، فإن سطح لوح البلوط المستخدم للرسم هو، مع ذلك، المكان الذي نَقَشَ عليه فان آيك إهداءه والمكان الذي يُظهِرُ الزمن التام الذي يبقي الرغبة في مكانها. وهذا المكان هو فضاء اللوحة.

بيد أنه في هذا المثال تضايق اللوحة المُشاهِد عندما تَعِدُهُ بالإشباع النرجسي الذي تحجبه أيضاً. فاللامبالاة التي نشعر بها تجاهه تدعو لحسد لاشعوري معين، على الرغم من أن هذا ليس حسداً للزوجين نفسهما، أي الشخصيات الموجودة في اللوحة. ويلفت لاكان الانتباه إلى حقيقة أن كلمة «إنفيديا» (invidia) أو الحسد، في شكلها اللاتيني، تأتي من كلمة (videre) التي تعني "يرى"، وحالته النموذجية هي الطفل الذي يصفه القديس أوغسطين، الذي كان شاحباً بسبب الحسد عندما رأى أخاه بالرضاعة يرضع من الثدي (١٩٧٩: ١١٥-١٦؛ راجع ١٩٧٧: ٢٠). ويصرُّ لاكان على أنه لا ينبغي الخلط بين الحسد والغيرة: فما نحسده هو ليس بالضرورة ما نريده، فالطفل الحسود في وصف أوغسطين يحصل على الغذاء بشكل كامل (أوغسطين ١٩١٢: ١٩-٢٠).



فما الذي يجعله شاحباً إذاً؟ يجيب لاكان قائلاً: «إنها صورة الاكتمال التي تنغلق على نفسها» (١١٦: ١٩٧٩). فالمرآة في لوحة فان آيك تقدِّم لنا رؤية عبر زاوية تبلغ ٣٦٠ درجة، ويجب أن نكون في وسط هذا الفضاء. ولكن هذه اللوحة تُصوِّرُ بدلاً من ذلك اكتمالاً انغلق عليها بحيث لم يبقَ لنا أي مكان.

الرغبة

يُصِرُّ لاكان على أن لا شيء من هذا واضح بالضرورة على مستوى الوعي، فالذات العارفة تعلم جيداً أن اللوحة ليست أكثر من مجرد تمثيل (١٠٦: ١٩٧٩). ولكن لوحة أرنولفيني أثارت إعجاب الكثيرين: ثمة شيء ما يجذبُ الناس للنظر مراراً وتكراراً إلى لوحة تُظهِرُ زوجين ميتين منذ فترة طويلة، ولا يُعبِّران عن أي جمال خاص.

يثير الرسم المنظوري العواطف ليس ببساطة عن طريق فحواه، وليس أيضاً من خلال تقديم مكان يسيطر فيه خيال الناظر، بل إنه، بالإضافة إلى ذلك، يثير رغبة لاشعورية، **أولاً**، من خلال طرح الواقع /الواقعية، يحجب الرسم المنظوري الواقع على نحو يثير المفارقة، مثل الزخرفة التي قدَّمتها لوحة برونيليتشي. **وثانياً**، بقدر ما يصور هذا الرسم حدثاً ما، يضع المنظور هذا الأمر في مكان آخر، فيجعل في الوقت نفسه لحظته تَمُرُّ لتصل إلى الحاضر من دون أن تحل محله. **وثالثاً**، من خلال إنكاره للسطح التصويري وإصراره عليه في وقت واحد، يعذبنا الرسم المنظوري بوعد الوصول المباشر إلى عالم يقع ما وراء الكلمات، ليؤكد لنا من جديد أن مصدر ذلك الوصول هو في حَدِّ ذاته صورةٌ دالة، وأن تأثير الأسلوب الفني هو على الأقل تركيبٌ مؤلف من قواعد اللغة. **وأخيراً**، يُقيِّدُ المنظور ما يمكن أن يُرى بزاوية معينة، حتى إن جزءاً من الفضاء التي يُعرِّفه يصبح مخفياً أو مستبعداً أو محجوباً دائماً.



بيد أنه من خلال توسيع نقطة نظر المُشاهِد المحدودة بالمرآة، تحذف لوحة أرنولفيني أيضاً بصراحة الحضور المادي للمُشاهِد من المشهد المصوَّر. وبدلاً من السيادة البائسة المتاحة للذات في المثالية، تقدِّم هذه اللوحة للمُشاهِد مقداراً من الرغبة اللاشعورية، فعلامات الواقع المنفي تتمثل في عوائق وإخفاءات وطرق الحذف واستخدام الزمن الماضي والسطح التصويري، فكلها تقوم بوظيفة علامات تحمل العبارة الحكيمة «ممنوع الدخول» في بداية تَعِدُنا بالوصول وتمنعنا عنه في آن واحد.

وبدلاً من الواقع المفقود، تُشرِكُ الصورةُ المُشاهِد في البحث عن رمز فقدانه، وعن النظرة المحدقة بوصفها الموضوع a الذي من شأنه، إذا استطاع، أن يعيدنا إلى فضاء المرئي. لا يوجد مثل هذا الموضوع، وبدلاً من ذلك، إن النقطة التي تلفت انتباه العين، أي المرآة على الجدار خلفهما، تُظهِرُ الزوجين وظهراهما لنا، وكأنهما ينفياننا، ويبيدان وجوداً لا يمكنهما معرفته، ومن الواضح أنهما لا يهتمان به.

الفنان غير المرئي

لكنّ بديلنا يَظهَرُ فعلاً في المرآة، إذ يمكن للشكلين الصغيرين أو الشاهِديَن أن يظهرا في المرآة، ومن المفترض أن الفنان هو أحدهما كما يدَّعي النص الواضح أنه كان موجوداً هناك. ففي الرسم المنظوري، ينظر المُشاهِد من موقع الفنان، ويرى ما يراه الفنان. وهذا الأمر يكون بمنزلة ضمان لـ «حقيقة» الصورة، ويساعد على تهدئة القلق الناتج عن اختفائنا من خلال تثبيتنا في مكان متميز، ما يسمح باستعادة لذة الحسد اللاشعوري المهدَّدة بالإلغاء.

ثمة رسم توضيحي في أحد الكتب يدلل على هذا المبدأ، ففي الفصل الثامن من رواية تشارلز ديكنز **[منزل كئيب]** (*Bleak House*) يتبع إستر سومرسون وآدا كلير على مضض السيدة بارديغل إلى غرفة في الطابق الأرضي لكوخ صانع الطوب. وتصف إستر المشهد باستخدام صيغة المتكلم:



«بالإضافة إلينا، كانت هناك في هذه الغرفة الكريهة والرطبة امرأة لها عين سوداء، ترعى طفلاً مسكيناً بالقرب من مدفأة، وكان هناك رجلٌ مُلطَّخٌ بالطين والوحل يظهر وكأنه مشتت جداً، يستلقي على الأرض، ويدخن غليوناً. وكان هناك شابٌ يافع قوي البنية، يثبِّتُ طوقاً على رقبة كلب، وفتاة جريئة تغسل بماء قذر جداً. نظروا كلهم إلينا عندما دخلنا، وبدا أن المرأة تدير وجهها نحو النار، كما لو أنها تخفي الكدمة الموجودة على عينها. ولم يُرحِّب بنا أحد منهم» (ديكنز ١٩٩٦: ١٣٠).

إن فشل السيدة بارديغل بعد ذلك في التواصل مع أحد أعضاء هذا الجمهور، الذي كانت تقرأ له بصوتٍ عال من كتاب، هو موضوع هجاء ديكنز لإحسان الطبقة المتوسطة.

وتطرحُ أمامنا «صورة» إستر المُعبِّرة ما تراه إستر من موقع يبدو أنه داخل المنزل: ينظر السكان القاطنون إلى الأعلى عندما يأتي أفراد الحفلة. ويجب أن يكون الموقد على جدار آخر، لأن المرأة تُحوِّل وجهها بعيداً عنهم باتجاه النار. أما مواقع الأشخاص الآخرين فلم تُحدد، فنحن نقف حيث تقف إستر.

وقد رسم هابلوت ك. براون (Hablôt K. Browne) أو «فيز» (Phiz) رسومات الطبعة الأولى من الرواية، إذ يُظهِرُ رسم فيز لهذا المشهد الشخصيات، كما وصفتهم إستر تماماً، موزعين في مواقع معقولة. ويُظهِرُ الرسم أيضاً إستر وآدا داخل المنزل وهما تنظران إليهم، جنباً إلى جنب مع السيدة بارديغل المُروِّعة وأطفالها الخمسة، وشخصين آخرين يقفان وراءهم، فهم «أصدقاء الشاب الذين جذبناهم إلى المدخل» (١٣٠) (الشكل ٢-٧). هكذا غيَّرَ فيز نقطة نظر القارئ، بحيث نرى إستر أيضاً، و«الفنان» الذي كتب النص والذي صوَّر المشهد لنا في الرواية. وبدلاً من تخيُّل الحدث، كما يدعونا السرد لفعله، من موقع إستر، فإننا نراه الآن من موقع ثالث، على الجانب الآخر من الغرفة. ولا يزال المشهد مطروحاً أمامنا، بشرط أن نغيِّر زاويتنا بالنسبة له.



(الشكل ٢ - ٧)

في هذا الرسم التوضيحي من رواية [منزل كئيب] نرى «المؤلف» الذي يصف المشهد (إستر)، ولكن لا نرى الفنان الذي رسمه (فيز، زيارة لمنزل صانع الطوب، ١٨٥٣).

وبطبيعة الحال هذا أمر مشروع تماماً: فجزء من الكوميديا التي تأتي بعد ذلك المشهد يعتمد على الاكتظاظ الناجم عن زيارة السيدة بارديغل الخيرية. وللقيام بإنصاف ذلك، يجب على الصورة أن تشمل كل الأشخاص الحاضرين. وعلاوةً عليه، كثيراً ما تنظر الرواية نفسها فوق كتف إستر عندما تكتب، فالتهكم الذي تعرضه يدعو القارئ ليرى ما وراء القيود المفروضة على وجهة نظر إستر.

كما أنها تقليدية تماماً. فما لا نراه في رسم فيز التوضيحي من نقطة نظرنا الجديدة هو فيز نفسه. بالطبع لا. فالمُشاهِد ينظر الآن من مكان

الفنان المرئي، ومرة أخرى يرى ما يصوِّره الفنان، فليست هناك مرآة في هذا الرسم، ولا يوجد دافع من أجل مرآة. إن نقطة نظر المشاهد للصورة المنظورية، التي وصفتها تجربة برونيليتشي ونظرية ألبرتي، مرادفة باستمرار لنقطة نظر الرسام، حتى عندما يكون المشهد ونقطة النظر وهميين بحد ذاتهما. وهنا، كما هي الحال في معظم الصور المنظورية، يُعَدُّ موقع المشاهد متميزاً. وبما أننا غير مرئيين، فإننا مع ذلك نشاطر رؤية الفنان «الأصلية».

لاس مينيناس (*Las Meninas*)

ولكن ثمة استثناءات. ماذا يحدث للمُشاهِد عندما يكون موضع الفنان عرضة للشك والتساؤل؟

كان لا بُدَّ لدييغو فيلاسكيز (Diego Velazques)، بوصفه أميناً لخزانة الملك، وكذلك حارس اللوحات الملكية في بلاط الملك فيليب الرابع، أن يكون على علم بلوحة أرنولفيني التي كانت من ضمن المجموعة الملكية الإسبانية عام ١٦٥٦ عندما رسم لوحة **[لاس مينيناس]** (انظر الشكل ٣-٧). كان فيلاسكيز مفتوناً بالمرايا ويمتلك العشرات منها (كيمب ١٩٩٠: ١٠٥).

كان الانطباع الأول لهذه اللوحة هو أنها بالتأكيد تمثل الحقيقة الواقعية تماماً، وبفضل سيرة الفنان الأولى التي كتبها أنطونيو بالومينو (Antonio Palomino) عام ١٧٢٤. فيمكن الكشف عن أسماء كل الشخصيات باستثناء شخصيتين. ولم تؤكد الأبحاث اللاحقة على وجود تاريخي لهؤلاء الأفراد والغرفة نفسها في قصر الكازار السابق حيث رُسِمَت اللوحة فحسب، بل تَعرَّفت أيضاً على هوية الأعمال الفنية الموجودة على الجدار الخلفي.





(الشكل ٣ - ٧)

أين وقف فيلاسكيز عندما رسم لوحة لاس مينيناس؟

(دييغو فيلاسكيز، لاس مينيناس، ١٦٥٦)

يكشف بالومينو عن أن الطفلة البالغة من العمر خمس سنوات، إنفانتا مارغريتا، كانت ترافقها خادمات الشرف الأرستقراطيات، بالإضافة إلى ماري باربولا وكلب الدِّرواس المطيع جداً لدرجة أنه يظل صامتاً حتى عندما يركله نيكولاس بيرتوساتو، والذي يُحتَفَظ به في المحكمة، مثل ماري باربولا، لضآلة حجمه (١٩٨٧: ١٦٥-١٦٤). وتنعكس في المرآة على الجدار الخلفي صورة للملك فيليب وزوجته الثانية، ماريانا، وهذه الصورة

تتميز عن باقي الصور المحيطة بها بحافتها المشطوفة ولمعانها الرمادي المائل إلى الزرقة.

يقول بالومينو إن الملك كان يعامل فيلاسكيز كصديق مُؤتَمَن على أسراره، وكان يدخل في معظم الأحيان ليرقبه في أثناء عمله. وكان لدى فيليب سبب وجيه ليُعجَب بإخلاص الرسام وولائه للحقيقة المصوَّرة في اللوحة. وفي إحدى المرات تحدَّثَ إلى الصورة التي كانت مختفية جزئياً في الظلال: «ماذا؟ هل مازلتَ هنا؟ ألم يسبق لي أن طردتك؟» (بالومينو ١٩٨٧: ١٥٢). وكان غالباً ما يلتفت ليُشاهِدَ الفنان وهو يرسم لوحة **[لاس مينيناس]**، كما فعلت الملكة ذلك أيضاً. وكان الأطفال والسيدات، «يعدُّون ذلك جائزةً وترفيهاً ممتعين» (١٦٦). وهكذا، تصوِّر اللوحة إحدى هذه التجمُّعات غير الرسمية، وتالياً، قطعت ببراعة واحترام مع شكليات رسم اللوحات التقليدية في البلاط الملكي، ويدَّعي فيلاسكيز بلباقة أن له مكانةً معينة بوصفه فناناً في البلاط الملكي من خلال إدراج نفسه وهو يعمل في اللوحة التي يرسمها.

كان نقاد القرن التاسع عشر منبهرين جداً بواقعية التصوير والطريقة التي تُصَوَّرُ بها الشخصيات كما لو كانوا متفاجئين، حتى إنهم قارنوها بصور فوتوغرافية (جستي ١٨٨٩: ٤١٩). فمن الصعب ألا نتعاطف مع مؤرخ الفن الألماني، كارل جستي (Karl Justi)، عندما ادَّعى أن اللوحة تُسهِّلُ على ما يبدو بصورة إيجابية الوصول إلى الزمن الذي نسافر عبره، فيقول: «يصبح الإطار الذهبي خلفيّة لمرآة سحرية تقضي على القرون، وتلسكوباً للمسافة الزمنية، فيكشف عن الحركات الطيفية لنزلاء القصر القديم على مدار أكثر من مئتي سنة. وفي هذه الصورة أصبح النموذج المثالي للمؤرخ حقيقةً واقعية صادقة» (٤٢٠).

ويبدو أن كثرة الحقيقة تدعو إلى سرد ما. فتفسير جستي يجعل الزوجين الملكيين يعرضان جلسة كي يُرسما في اللوحة، ويرسلان وراء

الأطفال لأنهم خفيفو الظل. ورأى الملك هنا فرصةً للوحة أخرى، وبدأ فيلاسكيز على الفور رسمها. وهكذا فإن ما يثير المفارقة هو أن هذه صورة لإنتاج صورة أخرى (٤١٦-٤١٨).

إذا بدت هذه القصة التي تعود إلى القرن التاسع عشر غريبةً الآن، فلا بُدَّ من الأخذ بالحسبان أن جوناثان براون (Jonathan Brown)، مُؤرِّخ الفن الحديث الذي فعل الكثير لإلهام الاهتمام مؤخراً بلوحة [لاس مينيناس]، يراها أيضاً تصوِّر لحظة معينة. وفي هذا التفسير المبدأي يجادل بأن الأطفال قد جاؤوا لرؤية فيلاسكيز أثناء عمله وأنهم طلبوا منه شُربةَ ماء. وفي تلك اللحظة وصل الزوجان الملكيان، ويتم تمثيل هذه الشخصيات في مختلف مراحل انتباههم إلى حضورهم (براون ١٩٧٨: ٩١). وفي الآونة الأخيرة أُقنِعَ براون بأن كلب الدِّرواس هو أحد كلاب الصيد عند الملك، وأن نيكولاس بيرتوساتو يلكزه ليوقظه، حتى يتمكَّن الزوجان الملكيان من المغادرة عبر الباب الذي فتحه في الخلف خوسيه نيتو، حاجب الملكة (براون وغاريدو ١٩٩٨: ١٨٤).

قراءة فوكو

إن التأثير الأساسي الآخر على التفكير الحديث فيما يتعلق بهذه الصورة هو لميشيل فوكو، الذي قاربها من زاوية مختلفة نوعاً ما، فأشار إلى أن نظرة الأطفال المحدقة واضحة، فهي تتوجه نحو الموضع الذي لا بد أن يقف فيه الزوجان الملكيان إذا كان على صورتهم أن تنعكس في المرآة الموجودة على الجدار الخلفي، وكذلك الأمر أيضاً فيما يخص صورة الرسام. فإذا كان مصدر الضوء الطبيعي الذي يجعل المقدمة مرئية يحتل تقريباً كامل حافة جهة اليمين من اللوحة فإن معظم الجهة اليسارية تمتلئ بالخلفية المعتمة للظلام الخلفي لقماش الرسم، وهذا مُبهَم بالنسبة لنا كمشاهدين، لأننا لا نستطيع أن نرى ما تُصوِّره اللوحة. فالرسام، الذي يستعد لإضافة نفسه إلى قماش الرسم يدرس موضوعه باهتمام، وهذا الموضوع هو الزوجان الملكيان.



إن الموضوع الفعلي لهذه اللوحة، أي سيادة سلطة الملك الذي أمر برسمها على ما يبدو، والتي تعترف بها النظرات المحدقة للرسام والأطفال الملكيين - حاضرة وغائبة في آن واحد. فهي حاضرة كما ينعكس ذلك في المرآة، ولكنها غائبة عن المشهد الذي ننظر إليه، بالضبط من حيث إن ما نراه هو انعكاسٌ ليس إلا. فلا يمكننا، بعبارة أخرى، أن نرى الملك والملكة بحد ذاتهما. وفي هذا الصدد يقترح فوكو أن موضوع الصورة هو التمثيل نفسه، وتتناول اللوحة ما يسميه بالحقبة «الكلاسيكية». وهذا التمثيل فارغ بصورة تثير المفارقة، فبعد أن استحضر فيلاسكيز جميع موارد منظور النقطة الثابتة، وتقنية الظل والضوء والمرآة، أنتج مشهداً كاملاً مليئاً بالشخصيات في احتفال للملك يحاكي الواقع، وهذه السيادة تركز في الوقت نفسه على الفراغ. فالزوجان الملكيان اللذان هما سبب اللوحة وموضوعها مرئيان وغير مرئيين في آن واحد، فهما «محذوفان» بصورة تثير المفارقة من خلال براعة فائقة في وصفهما. وفي الوقت ذاته، فإن الرسام نفسه، وفرشاته المعلقة بين قماش الرسم والمَلْوَن[١]، لا يرسم ولكنه ينظر، وبهذه الحالة فقط يكون مرئياً بالنسبة لنا. فقماش الرسم في حَدِّ ذاته سوف يحجبه عنا حين عودته إلى عمله لإكمال رسم اللوحة.

وهكذا يُظهِرُ قماش الرسم الذي **يمكننا** أن نراه صورةً غير مرئية لزوجين غائبين يرسمهما رسامٌ لا يقوم بالرسم. ولمّا كان الوالدان المتكبران يأخذان موقعنا أمام قماش الرسم هذا، فأين نكون نحن المشاهدين الفعليين للمشهد؟ إننا بالطبع محذوفون أيضاً. يفترض فوكو قضية مفادها أن الشخص الموجود في المدخل، وهو الشخص الوحيد الذي لا يؤدي أي دور فيما يحدث، يظهر هناك كبديل لنا، كي يتسنى لدائرة النظر أن تكتمل. فحينما ننظر، في الواقع، من خلال زاوية تبلغ ٣٦٠ درجة، فإننا نرى بديلاً عنا أيضاً، ربما هو أحد رجال الحاشية الذي يراقب باحترام، وببساطة قد نضيف، وقبعته في يده، حضور سلطة أعلى (فوكو ١٩٧٠: ١٦-٣).

---

(١) المَلْوَن (palette): هو لوح ألوان الرسام. (المترجم).



حدثٌ أمْ لوحة؟

وبوصفها قراءة للحدث الذي صُوِّر، فإنها بالتأكيد غير مسبوقة، وتتفق مع أفكار لاكان بصورة غير متوقعة، إذ تُعالَج السلطة نفسها كموضوع للرغبة. ولكن المفارقة في تفسير فوكو هو أنه بينما تنظر هذه القراءة إلى لوحة على أنها معنية بالتمثيل، تتجاهل وجودها بوصفها تمثيلاً؛ وبعبارة أخرى، يقبل فوكو دعوة الصورة لرؤيتها كحدث، وليس كدال. فقراءته تنتبه إلى مصطلحين من المصطلحات التي أهتم بها، وهما نقطة النظر وشَبَه الواقع، ولكنه يتجاهل السطح التصويري. بيد أنه ما إن نقاوم شَرَك أسلوب الإيهام وننتبه إلى سطح العمل، الجدار الرابع الذي يجعلنا خارج الحدث نفسه، سيتضح لنا أن لوحة **[لاس مينيناس]** تطرح نوعاً آخر من الصعوبة، ألا وهي أن الفنان يقف في الموضع الخطأ.

لم تصف إستر ظهورها في كوخ صانع الطوب، بل كان فيز مَنْ أظهرها هناك، ولكن هل كان فيز نفسه غير مرئي، لأنّ النقطة التي ينظر منها فُهمت أنها نقطة نظرنا. كان المُشاهِد سيرى في لوحة برونيليتشي الأولى صورة بيت المعمودية من موضع الفنان؛ ومقابل ذلك، أي عند نقطة التلاشي، كان من الممكن أن تكون هناك ثغرة بحجم حبة العدس ربما، تظهر في الضوء المناسب كعين مثلاً أو كحدقتها. عندما أظهر فان آيك حضوره في المرآة في الحدث المصوَّر في صورة أرنولفيني، كان من الواضح أنه وضع جانباً فرشاة رسمه، ولكنه كان يقف بالضبط في الموضع الذي يجب على الفنان أن يقف فيه لرؤية هذا المشهد وفاقاً لقواعد الرسم المنظوري، وهو الموضع الذي يقابل نقطة التلاشي الفعلية، وهكذا فإن الفنان يحجب المُشاهِد. وحقيقة أن فان آيك رأى ما رأيناه هو ما يضمن صدق الصورة، على الرغم من أننا لا نُرسَم فيها، ولكن لرؤية المشهد الذي تُصوِّره لوحة **[لاس مينيناس]** كان على فيلاسكيز أن يقف في الموضع الذي حدده فوكو، أي حيث يقف الزوجان الملكيان اللذان هما محط أنظار الكثيرين؛ فيجب على الفنان أن يشغل موضعنا وهو المكان، المرسوم بمقياس، الذي يقف فيه المُشاهِد.



ولمّا كان باستطاعتنا التعرُّف على الغرفة، فيمكننا تحديد هذا الموضع بدقة. كان هناك بابان في المقدِّمة، على سوية البابين المصوَّرين في الخلف. ونقطة النظر هي الجانب الآخر من الباب الأيمن. ونقطة التلاشي التي تصطف معها هي الباب المفتوح في الجزء الخلفي. أما نقطة النظر التي تحدد الضوء الذي يشكل إطاراً حول خادم الملكة، خوسيه نيتو، الذي أُدرج اسم أمه وفاقاً للعُرف الإسباني بعد كنيته، فهي لفيلاسكيز (داميش ١٩٩٤: ٤٣٨). والفنان، وهو حاجب الملك، دييغو رودريغيز دي سيلفا إي فيلاسكيز، كما يخبرنا بالومينو، كان يستخدم عادةً اسم والدته، طبقاً لما يعدُّه العُرف الأندلسي الغريب (بالومينو ١٩٨٧: ١٤٠).

ولرؤية ابنة الملك وحاشيتها من المكان الذي تُرسَم منه اللوحة، يجب على الرسام أن يقف بشكل متناظر مقابل زميله الحاجب المسمَّى بطريقة غريبة، فهو الشخص الذي يحدده فوكو بوصفه بديلاً من المُشاهِد، وهو أيضاً الشخص الوحيد الذي يمكنه أن يرى ما تخفيه عنا لوحة **[لاس مينيناس]**.

بيد أنه من الممكن أن يكون هناك بديل، إذ يتعلق الأمر بالنوع الفني الذي تنتمي إليه لوحة **[لاس مينيناس]**. وهذا على أية حال أحد ألغازها. فهل هي لوحة لشخصية [بورتريه]؟ أمْ لوحة رسم سردية؟ أمْ أنها، بدلاً من ذلك، لوحة ذاتية [صورة الفنان بريشته]؟ يبدو أن بالومينو كان يعتقد ذلك (١٦٥: ١٩٨٧). (كان هذا، بعد كل شيء، عصر رامبرانت). وقد كان الناقد الألماني الذي عاش في القرن التاسع عشر، كارل جستي، يعتقد ذلك أيضاً، فقد افترض أن فيلاسكيز، في سياق تقاليد رسم اللوحات الذاتية، كان يستخدم مرآةً (جستي ١٨٨٩: ٤١٨؛ راجع أيضاً ميلر ١٩٩٨: ١٢).

ولكن، إذا كان الأمر كذلك، فإن اللوحة كلها تُصوِّرُ انعكاساً ليس إلا، (إذ بعد كل شيء كيف يمكن لأي شخص أن يكون في مكانين في آن واحد، ما لم يتم ذلك من خلال المرايا؟). ففي غياب لوح الزجاج، يبدو الأمر وكأن سلسلة من المرايا (المرايا العشر كلها ربما التي امتلكها الفنان) قد تمركزت



على طول الخط السفلي لقماش الرسم، منصبة على الأرض أمام مجموعة من الأشخاص، والصورة التي نراها هي بالنتيجة لوحة لانعكاس الفنان، وقماش رسمه، وابنة الملك ومرافقيها، والكلب والمرآة الأخرى الموجودة على الحائط. وعلى ضوء هذه القراءة، فإن ما يراه فيلاسكيز يضمنُ حقيقةَ ما نراه طباقاً لقواعد المنظور.

ما إن تتبلور هذه الفكرة حتى يمكننا أن نبدأ بالتفكير في وقفة الفتاة الصغيرة كما لو أنها وقفة طفلة مسرورة وهي تنظر لانعكاس صورتها، فتأخذ موقعها وكأنها الموضوع الأساسي الذي تنظر إليه، فرأسها يميل إلى اليمين في زاوية طفيفة بالنسبة للمرآة، ولكن عينيها تتوجهان مباشرةً إلى صورتها وهي تتفحص تأثير الانعكاس. ويدها الحرة تتوضَّعُ برفق على طرف ثوبها، ما يسمح بعرض كُمِّها المصنوع على نحو متقن وبالتفصيل. ولم يكن هناك فصل بين نظرات مرافقيها المحدقة ونظرة الأميرة نفسها، ونظرة الرسام ونظرة ماري - باربولا في المقدمة، فكلهم ينظرون إما إلى الأميرة أو إلى انعكاسها. فلا عجب في أنهم يُحدِّقون بنا، ولكن من دون أن يروننا. ولا عجب في أن عيونهم التي تنظر مباشرة وبتركيز كبير، لا تبدو أنها تلتقي، على الرغم من ذلك، مع عيني الناظر.

إن اللوحة الموجودة على قماش الرسم، والعمل المخفي عن الناظر، هي إذاً **[لاس مينيناس]** نفسها، وهي نسخة من المشهد الذي يدرسه الفنان باهتمام كبير، إذ يحيل العمل إلى نفسه ببراعة تامة، ويكون ممكناً بفضل التتابع المزدوج من مرآة لأخرى. وعلاوةً على ذلك، سوف ينتمي الملك الواقعي، وفاقاً لهذه القراءة، لا إلى ملوك وإنما إلى رسام، أو بالأحرى، إلى فنه.

لوحة أمْ حقيقة واقعية؟

لن يجدي تفكيرنا بذلك. لمّا كان الباب في القسم الخلفي يشكل نقطة التلاشي، فإن المرآة الموجودة بجانبه تعكس قماش الرسم الموجود تقريباً في



منتصف الغرفة والذي نراه من زاوية طفيفة خلال الباب من جهة اليمين. فالملك والملكة، وليست لوحة **[لاس مينيناس]**، هما اللذان يُرسَمان هنا في صورة تضم الستارة القرمزية الملتفة التي تميز اللوحة الملكية. إذاً من المفترض أن يكونا موضوع النظرة المحدقة للرسام، فليست هناك سوى مرآة واحدة في نهاية الأمر. ما المعاني المترتبة على كل ذلك؟ إن الحدث الذي تُصوِّره اللوحة ممكنٌ كحدث، ولكن تصويره ليس ممكناً في هذه اللوحة، لأن الرسام ليس في الموضع المناسب ليرسم الحدث منه. أو، بعبارة أخرى، إنها ممكنة كلوحة، بشرط ألا تكون حدثاً، لأن الرسام لا يمكنه رسم هذا المشهد من هناك. فما نراه هو ليس ما يراه الفنان، ذلك أن اللوحة تتخيَّل على نحوٍ ناجح مجموعة مستحيلة من العلاقات المكانية، وتقنعنا بأننا قد رأينا **تلك المجموعة**.

ولكن يمكننا ذلك، بالطبع، بشرط أن ما تُظهِره اللوحة ليست لحظتها الخاصة بها وإنما تاريخها. يمكن لمثل هذا الحدث أن يقع، وقد يكون فيلاسكيز قد صاغه تماماً هنا. ولكن إذا كان الأمر كذلك فإن الزمن ليس زمن لوحة أرنولفيني، فزمن التوقيع الموجود على سطح الصورة يشير إلى لحظة في الماضي عندما كان الرسام يقف أمام المشهد الذي صوَّره بكل إخلاص، لدرجة أنه أظهر انعكاساً لنفسه في المرآة الموجودة على الجدار الخلفي. فالزمن الماضي لفان آيك يشير إلى الوقت الحاضر، أي إلى زمن رسم اللوحة.

ومن جهة أخرى تُظهِرُ لوحة **[لاس مينيناس]** لحظةً نتذكرها، وهي ليست لحظة رسم اللوحة، وإنما حدثاً ماضياً كان قد وقع سابقاً في وقت ما قبل رسم الصورة. فهي لحظة، بعبارة أخرى، كانت قد فُقِدَت بالفعل.

الرغبة والمُشاهِد الغائب

تكمن الحقيقة الواقعية في الشخصيات التي تكون تعبيراتها وطرق وقوفها نابضة بالحياة لدرجة أنه يمكن أن تؤخذ في لقطة فوتوغرافية سريعة. وفي الوقت نفسه، فإن الإشارة إلى الواقع المفقود في لوحة **[لاس مينيناس]**

هي تماماً حيث حددها لاكان: في المساحات المعتمة والواسعة من الغرفة الكهفية في القصر الملكي، وفي قماش الرسم المحوّل الذي يَحجُبُ سِرَّهُ، في حين يسمح لنا بلمحة ضبابية أو مُغشَّاة لجانبها المرسوم في المرآة. وهي أيضاً هناك موجودة في زمن سابق لماضٍ مفقود غير قابل للاسترداد، على الرغم من أن سطح الصورة الدال قادرٌ على إحياء ذكراه ببراعة.

وبعد أن ضايقت الصورة الفنانين اللاحقين، وعلى الأخص بيكاسو، كان الفنانون مدفوعين لإنتاج رؤىً خاصة بهم. فهذا الموضوع الثقافي الأيقوني مثير للإعجاب على وجه التحديد بوصفه لوحةً ودالاً، فهو منفصل عن الواقع إلى الأبد. وبينما بحث مُؤرِّخو الفن في الأرشيف للحصول على معلومات من شأنها أن تعيد حقيقة القصة التي تخبرها على ما يبدو، فإن المشاهدين ينجذبون إلى عمق مجالها آملين العثور على الموضوع a، وعودة النظرة المحدقة التي من شأنها أن تستعيد نظرة غير متمايزة. وبسبب عدم القدرة على المشاركة في رؤية الفنان، الذي هو في الموضع الخطأ عند رسم المشهد، نجد كبديل له شخصية فيلاسكيز الأخرى غير المهمة نسبياً، وهي الحاجب الموجود في المدخل. ولكنه يرى ما لا نراه، فلا نستطيع أن نرى ما يراه، وهو أمر قد يكون أو لا يكون، السر الكامن وراء اللوحة.

يقدم سطح لوحة [لاس مينيناس] لذة بصرية وفيرة، في حين أن الموضع المستحيل الذي يحتله الناظر يثير الدافع البصري، ويَعِدُ بإشباع يستمر في حجبه. فسحر الصورة يعتمد على حقيقة أن ما تمثله لا يقع تحت تصرفي. والتمثيل الذي تشكله لا ينتمي لي، ويكبح إشباع المثالية النرجسي والحزين، ويُصِرُّ على صفته الغيرية التي لا يمكن تعويضها.

أو، إذا أردنا وضع هذه القضية بمصطلحات أقل فردانية، فإن ثمة شيء ما في هذه اللوحة يستمر في التملُّص من المتن الثقافي. وذلك الشيء هو ما يجعل لوحة **[لاس مينيناس]** موضوعاً للرغبة.



الفصل الثامن

الواقعي والسامي

كانط، ليوتار، لاكان

السامي ما بعد الحداثي

ربما كوسيلة لتسمية عنصر الرغبة اللاواعية المتضمّن في علاقتنا بالنصوص الثقافية، شهد السامي (the sublime)، الذي كان عزيزاً على قلوب الشعراء والرسامين الرومانسيين، نهضةً كبرى في السنوات الأخيرة. فبتجاوزه لما هو يومي، كان السامي الرومانسي وسيلة لتسمية ما بدا أنه يرتقي فوق متناول عقلانية التنوير. بيد أنه في التسعينيات من القرن العشرين، اكتسب السامي دلالات إيجابية أقلّ، بمعنى عدم كفاية التجربة الإنسانية في وجه المطلق. ويمكن تَعقُّبُ كلا المعنيين إلى عمانوئيل كانط، الذي تناول المسألة في كتابه **[نقد مَلَكة الحكم]**. ففي تفسير كانط يتراجع الخيال عندما تواجهه العظمة، إلى أن يُدرك الفكر المطلق كفكرة، وتمتّع بقدرته على وعي اللامتناهي. والآن أصبح السامي ما بعد الحداثي إذ برز في أعمال مفكرين بالغي التأثير وبالغي التنوع إلى حد ما، مثل جان - فرانسوا ليوتار وسلافوي جيجك، في حين كان تأثيره ملموساً عند رولان بارت وجيل دولوز.

ولكن هل يلقي هذا المصطلح الضوء على لحظتنا الثقافية بقدر ما نودُّ الاعتقاد؟ وهل يتيح لنا حقاً التفكير بوضوح تام في الوضع ما بعد الحداثي؟



إن رأيي الشخصي هو أن السامي في النهاية يحتفظ بأكثر مما ينبغي من لحظته الرومانسية، ويحمل أكثر مما ينبغي من اللاهوت في زي علماني كي يوضِّح مجالات الثقافة حيث تكون الحاجة إلى الوضوح في أوجها. فعلى الرغم من قيام كل من ليوتار وجيجك بالتمثل الإبداعي لمفعوله المتحدّي والمختلف تماماً، يبدو أن إسناد السمو (sublimity) ينطوي على حكم القيمة سواء كانت النتيجة جيدة أم سيئة. ومن خلال تتبع التحدُّر التناصي للسامي من تطوره الأول في الجماليات الكانطية، يمكننا ربما أن نحدد على نحو أدقّ ما يكشفه الاستخدام الحالي للمصطلح في النقد الثقافي وكذلك ما يحجبه.

الجماليات الكانطية

كما أرى الأمر الآن، ينشأ الاهتمام بالسامي للوهلة الأولى من حقيقة أن النقد الثقافي كان يفتقر حتى وقت قريب جداً إلى نظرية خاصة به. فبعد إصرار النقاشات النقدية في تاريخ الفن والأدب والثقافة الشعبية على المبدأ التجريبي لفترة طويلة، انعطفت هذه النقاشات لأول مرة بالتحليل النظري لمشروعها الخاص بها نحو الموضع الوحيد الذي يمكن فيه العثور على النظرية، أي نحو الفلسفة. ولكن الفلاسفة كانوا تقليدياً أكثر اهتماماً بصحة التفكير من اهتمامهم بما يفكر به الناس فعلاً، ولذلك لم يهتموا بالطريقة التي تعمل بها الثقافة. وكون الفلاسفة، بعبارة أخرى، لا يأبهون إلى حد كبير بقدرات النقد الثقافي بوصفه تفسيراً للقيم الاجتماعية، ركز الفلاسفة المهتمون بالثقافة تقليدياً انتباههم على ما يمكن التفكير فيه بأنه يمتلك قيمة مثل الفن، فأنشؤوا مقولة الجماليات كإطار لتقييماتهم.

والجماليات، بدورها، تقود دائماً إلى عمانوئيل كانط، الذي أقام في نقده الثالث تعارضاً ثنائياً بين مفهومي الجميل والسامي، يُرى الجميل من خلاله على أنه ممتع ومُرضي، في حين أن السامي جامح ومفارق ومثير. ووفاقاً لكانط، فإن لذة الجميل إيجابية لكونها تفترض كمال الشكل، في حين يمثل



السامي نوعاً سلبياً من اللذة، لأنه لا يوجد شكل يمكن أن يفيه حقه. ولكن لهذا السبب لذةُ السامي أكثر شدة بكثير، فعدم القدرة على إدراك المطلق أو جعله حاضراً تُنتِجُ في البداية «كبحاً لحظياً للقوى الحيوية»، ولكن عندما يجعل العقلُ فهمَ اللامتناهي ممكناً، فإن ذلك يليه مباشرةً «تدفقاً في الفهم أكثر قوة» (كانط ٢٠٠٠: ١٢٩). وتوضح الاستعارة أي المصطلحين أكثر إثارة (راجع دريدا ١٩٨٧b: ١٠٣).

إرث كانط

كانت الإثارة واضحة بالتأكيد لرولان بارت، عندما أقام في كتابه **[لذة النص]** (*The Pleasure of the Text*) تعارضاً ثنائياً بين النص الذي يقدم اللذة (pleasure) والنص الذي يقدم المتعة (bliss). فمن جهة، النص الذي يقدم اللذة «يضم النشوة ويملؤها ويمنحها». وهذا هو «النص الذي يأتي من الثقافة ولا ينفصل عنها»، وهكذا فإنه «مرتبط بممارسة **مريحة** للقراءة». أما النص الذي يقدم المتعة «bliss» أو (*jouissance*)، من جهة أخرى، فإنه «يفرض حالة من الفقدان» و«يُؤزِّمُ» «علاقة القارئ باللغة» (بارت ١٩٧٦: ١٤). فعند كانط، العقل الذي يواجه اللانهاية، عندما يرى منظراً طبيعياً مهيباً غير مشذَّب أو يقف أمام درب التبانة الشاسع، يتراجع بادئ الأمر أمام الجهد المستحيل المتمثل في جعل هذه المناظر اللامحدودة حاضرة للخيال. فالمطلق لا يمكنه أن يأخذ صيغةً أو شكلاً من الأشكال، فهو موجودٌ فقط في أفكارنا. وفي الوقت نفسه، في قراءة بارت الجديدة لكانط، نجد أن متعة النص تفوق الوصف، فيقول بارت: «يمكن التعبير عن اللذة بالكلمات، أما المتعة فلا يمكن التعبير عنها بالكلمات» (٢١).

إن التمييز الذي يقوم به بارت هنا بين نوعين من النصوص يعيد كتابة التباين الذي قدَّمه سابقاً بين النص القابل للقراءة (*lisible*) الذي «نستهلكه» والنص القابل للكتابة (*scriptible*) الذي لا يمكننا أن نجده في أية مكتبة (بارت ١٩٧٥: ٦-٤). وهنا أيضاً يمكننا أن ندرك وجود خط نسب. ففي تفسير

كانط نجد أن عدم القدرة على جعل المطلق حاضراً يَحُثُّ العقلَ على الفعل في الوقت الذي يفشل فيه الخيال. فالسامي يوقظ «الشعور بمَلَكة ما فوق حسية في داخلنا» (كانط ٢٠٠٠: ١٣٤)، ويؤكد قدرة الذات في التغلُّب على القيود التي تفرضها علينا حواسنا: «هذا هو السامي، فقدرتنا على التفكير تبرهن على وجود مَلَكَة العقل التي تتجاوز كُلَّ حَدٍّ من حدود الحواس» (١٣٤).

وبعبارة أخرى، فإن ما لا يمكننا جعله حاضراً بشكل موضوعي، يمكننا التفكير فيه بشكل ذاتي (١٥١). وإذا كان رولان بارت في أواخر القرن العشرين أقل تفاؤلاً إلى حد ما من فيلسوف عصر التنوير فيما يتعلق بقدرات الذات البشرية، إذ أصبح هذا الفيلسوف فيما بعد بطل الرومانسية، فإنه قد رأى النص القابل للكتابة، على الرغم من ذلك، كتأكيد «لذواتنا التي تكتب» والتي تتحدى القيود التي فرضتها الثقافة. فالنص يمثل خلقاً للذات «قبل أن يقوم نظام ما (مثل الأيديولوجيا أو الجنس أو النقد) باجتياز اللعب اللانهائي للعالم والتداخل معه وإيقافه وتلدينه» (بارت ١٩٧٥: ٥).

وبمقدار ما تنقسم الظواهر الثقافية وفاقاً للمعايير التي يمكن تتبعها في النهاية إلى التمييز بين الجميل والسامي، يتضح على الفور أي هذين المصطلحين من المرجَّح أن يثيرنا الآن. فيمكن العثور عادةً على تأثير الجماليات الكانطية حيثما يُصاغ حكم قيمة أو حيثما يُدافَع عن تفضيل ما، أو حيثما تُناقَض الحداثة بصورة خاصة مع أشكال الفن المتسمة بالمحاكاة. يمثل النص القابل للكتابة عند بارت مثلاً أعلى، أما السامي فيضمن صراحةً حجة جيل دولوز في أن الكتَّاب «العظماء» «يدفعون باللغة ككل إلى أقصى حدودها، وإلى ما هو خارجها، وإلى صمتها» (١٩٩٨: ١١٣). وهذا النص يوفر علناً إطاراً للتمييز الذي قدَّمه جان - فرانسوا ليوتار بين الواقعية التقليدية وتحدي الكتّاب الطليعيين (the avant-garde) (١٩٨٤: ٧١-٨٢)[1].

---

(١) يختار بشجاعة تيري دي دوف وبشكل غير اعتيادي الجمال كإطار لحجة ساحرة حول المعاني السياسية للحداثة (دوف: ١٩٩٩).



ولكن مصدر قلقي هنا هو أن في هذه العملية يميل استدعاء السامي لإرجاعنا إلى علمنة الدين الرومانسية، مهما بلغت درجة الشك في الهدف من ذلك. وهكذا فإنه يقودنا طوعاً أو كرهاً إلى عالم من الغموض أو الميتافيزيقيا أو التعالي أو الرعب، وإلى جنة علمانية أو جحيم علماني يسكنه شبح اللاهوت. ومن تعالي وتسامي هذا المجال يمارس النقاد عموماً سلطة الحكم شبه الإلهية.

وبطبيعة الحال، يميل الاستدعاء ما بعد الحداثي للسامي إلى تأكيد النصف الأول من تفسير كانط، وهو عدم قدرة الخيال على جعل المطلق حاضراً. ويضع هذا الاستدعاء عادةً علامة استفهام على النصف الثاني، أي نتيجته الطبيعية، وهي القدرة على التفكير بما يفوق الحواس، والتي تُعَدُّ بالنسبة لكانط سبب سرورنا من السامي. ولكن إذا قمنا بقلب قيم أي تحليل، فذلك يترك الإطار نفسه في مكانه؛ وفي التمثّل الفرنسي لكانط يتخذ المطلق عموماً منزلة موضوع الرغبة البعيدة المنال في الفن.

أحكام القيمة

بهذه الطريقة، تُدخِلُ الجماليات إلى تحليل الثقافة مشروعاً لإنشاء معايير لأحكام القيمة تجدها مقاربتي الأنثروبولوجية المفضلة للنقد الثقافي غير ذات صلة. فلا نسأل عموماً الثقافات القَبَلية إنْ كان خَرَزُهم أفضل أو أسوأ من سِلالهم، إذ مهما بلغت درجة إمبريالية المشروع الإثنوغرافي العام، فإن اهتمامنا ينصبُّ في فهم العلاقات بين الممارسات المختلفة التي تقوم بها الثقافات الأخرى، ولا ينصبُّ في تفضيل ممارسة على أخرى. ولكن في مناقشاتنا حول ثقافتنا، لا تبدو أحكام القيمة بعيدة جداً. فلا خلل أو علة بطبيعة الحال في حصولنا على التفضيلات والدفاع عنها، ولكن هذه العملية ليست بديلاً عن تفسير المعاني الموجودة في القطع الأثرية الثقافية، مهما بلغت درجة تواضع بعضها.

إن الإعلاء الرومانسي من شأن السامي يرِثُ ترابطاً غريباً طويل الأمد بين الفن واللاهوت. فالفن البصري، بوجه خاص، يدعم في عصرنا الانطواء

الغامض والقيمة الروحية الممنوحة من خلال الدور التربوي في مسيحية العصور الوسطى وعصر النهضة. وهذه الهالة الخارقة للطبيعة، التي علمنتها الرومانسية ولم تسحقها، تظل قائمةً في التشابه بين المعارض الفنية والمعابد. فعلى سبيل المثال، احتل متحف تيت مودرن(١) بصورة واعدة أو مُبشِّرة مكاناً جديداً له كان محطة سابقة لتوليد الكهرباء في لندن، ولكنه نجح في إبراز التشابه بين المبنى الصناعي وإحدى الكاتدرائيات في هذه العملية.

إن تراكب الفن والدين عميق جداً في ثقافتنا لدرجة أننا نتعامل بسهولة مع رسومات الكهوف - التي ليس لدينا أية معلومات مؤكدة تقريباً عن أصلها - كما لو أنها رموزٌ مقدسة شامانية (shamanistic) لأسلافنا البدائيين. وقد تولَّى النقد الأدبي في شكله التقليدي القيام بمشروع لعزل أفضل ما قيل وفُكِّر فيه في العالم. وإذا واجهت الدراسات الثقافية في أيامها الأولى عائقاً أمام المزيد من التطور الرفيع فإن هذا يكمن قبل كل شيء في التأكيد الحازم على أن الثقافة الشعبية كانت جيدة بقدر ما كانت الأشكال المكرَّسة (المُعتمَدة) (canonical) جيدة أيضاً. فلا يُعَدُّ التقييم أفضل نقاط الانطلاق لفهم الثقافة.

خيار آخر

هل هناك بديل؟ في رأيي، إذا كان على الصور البصرية والسرد الخيالي أن يخبرانا شيئاً بشكل عام عن الثقافة نفسها، وإذا أردنا، بعبارة أخرى، أن نتعامل مع هذه الصور البصرية والسرد الخيالي كنقاد ثقافيين بدلاً من فلاسفة، فإننا بحاجة إلى مفردات مختلفة لمناقشتها. فمن الناحية المثالية لا تَقِلُّ مثل هذه المفردات تطوراً وتعاطفاً عن مصطلحات كانط، ولكنها سوف تسمح باتخاذ منحى جديد في التعامل مع المسائل القديمة، فتعيد صياغتها في

---

(١) تيت مودرن (Tate Modern): هو متحف بريطانيا القومي للفن الحديث في لندن والذي افتتح لعامة الناس أول مرة في أيار ٢٠٠٠. كان المبنى سابقاً محطة لتوليد الطاقة ومن ثم حوَّله مهندسان معماريان سويسريان إلى معرض للفن. ويضم المتحف أعمالاً لفنانين معروفين مثل بابلو بيكاسو وسلفادور دالي وفرانسيس بيكون. (المترجم).



أثناء عملية إعادة تشكيلها. وما يثير الغرابة هو أن عناصر هذه المفردات تَظْهَرُ من خلال توصيفات السامي ما بعد الحداثي، وهذه العناصر موجودة هناك مسبقاً لتأخذ دورها.

عندما بدأ تيري إيغلتون، على سبيل المثال، بقراءة **نقد** كانط الثالث كنص تاريخي في كتابه **[أيديولوجيا الجمالي]** (*The Ideology of the Aesthetic*)، كشف تفسيره للسامي، بصورة تثير المفارقة، عن بطل الليبرالية ما بعد الحداثية الذي كان يعوزه الكثير وكان يتميز بمصير محتوم. وأظهر تفسيرُهُ أن هذا البطل كان هدفاً أمام مدفعيته الماركسية. ولمَّح إيغلتون بإيجاز فقط لما قدَّمه كانط من إنقاذ متعالٍ للذات العقلانية، مؤكداً بدلاً منه ألم المواجهة المنفردة مع خوض تجربة «مضطربة» مع الطبيعة غير المُتكيِّفة وانهيار اليقينيات الميتافيزيقية الناشئة عنها. «فالموضوع الذي يعالجه السامي... لا يتمتع بالمركزية، كونه مغموساً في أعماق الفقدان والألم»، كما يُصِرُّ إيغلتون (إيغلتون ١٩٩٠: ٨٩). وبالإضافة إلى ذلك، يقول إيغلتون: «يبدو الأمر وكأن «الواقع» نفسه - جملة الأشياء الأبدية التي لا يمكن إدراكها يُملي نفسه بوصفه حد الأيديولوجيا كلها الذي يجب أن نكون حذرين عنده، وحدّ كل مركزية الذات، ما يسبب لنا شعوراً بألم ينتج من عدم الكمال والرغبة غير المشبعة». (٨٩).

«إنه «الواقع» «في حد ذاته». فأين صادفنا هذا قبل الآن؟ ليس عند كانط. بالإضافة إلى ذلك لا توجد إلا أدلة قليلة جداً في نص كانط قادرة على تبرير هذه القراءة الرثائية. فنجد في المقابل أن السامي بالنسبة لكانط يؤكد قدرة الكائن المفكر. فكانط نفسه هو الذي يدَّعي أن عدم القدرة على جعل فكرة المطلق حاضرة تُظهِرُ «خيالنا الذي لا حدود له، وكذلك الطبيعة»، وهما يبهتان ليصبحا عديمي الأهمية حين يكونان بجوار أفكار العقل» (كانط ٢٠٠٠، ١٤٠).

إن رؤية إيغلتون للذات الكانطية بعيدة جداً عن رؤية كانط لها لدرجة أننا قد يُغْفَرُ لنا إذا افترضنا أن هذا المخلوق - الذي يمتلك رغبةً ومصيراً



محتومين والمتسم بعدم الكمال، والواقف على حافة «الواقع» الذي لا يمكن فهمه - لم يكن مألوفاً في جماليات كانط التي تطورت في القرن الثامن عشر بقدر ما كان مألوفاً في قراءات لاكان المتكررة لفرويد في القرن العشرين(١). ومن المؤكد أن إيغلتون وضع عنواناً لفصله «التخيُّل الكانطي» (١٠١-٧٠)، لاستدعاء مصطلح «تخيُّل» بالمعنى الواسع الذي طرحه لاكان. وباختصار، يعطي إيغلتون بصراحة أهمية للعنصر الذي يكون بالكاد مكبوتاً عند لاكان، والذي يخبرنا من الناحية العملية عن أشكال كثيرة للسامي ما بعد الحداثي.

ولكن إذا كان لاكان يُمثِّلُ الوسيط النصي بين كانط وما بعد الحداثة، وإذا عُدَّت رؤية لاكان للثقافة أنها في خطر الزوال هنا في نهاية الأمر، ألا يجدر بنا الذهاب مباشرةً إلى لاكان نفسه؟ وبعبارة أخرى، إذا كان يُنظَر إلى حضور الجماليات الكانطية في النقد الثقافي أنه الأثر المتبقي ليس إلا للخطاب الرسمي الوحيد والمتوفر حتى الآن، أفلا يكون من الأفضل لنا أن نتطلَّع إلى التحليل النفسي ليوفر لنا مصطلحات بديلة للنقد الثقافي؟ وهذا بالتأكيد سيكون مقنعاً بوجه خاص إذا استطاع التحليل النفسي تقديم مفردات يمكنها أن تستغني عن مضامين المطلق شبه الدينية، وعما يفوق الحواس والسمو نفسه.

ليوتار

إن مصدر إيغلتون المباشر هنا هو بوضوح جان - فرانسوا ليوتار، فهو الفيلسوف المسؤول بالدرجة الأولى عن الانتشار الواسع للسامي ما بعد الحداثي. ويمكن التعرُّف على فهم ليوتار لكانط بسهولة أكثر من فهم إيغلتون لكانط، فللوهلة الأولى يُوظِّفُ ليوتار السامي في تفسيره بغية تحديد نقطة انعطاف معينة في التاريخ الثقافي.

---

(١) يمكن طرح قضية فلسفية تتعلق بتعقب الواقع عند لاكان لنصل إلى الأشياء في ذاتها عند كانط، وربط الأشياء في ذاتها مع الطبيعة غير المشذبة والسامي. ولكن إيغلتون لم يقم بمثل هذا التعقب، ربما لأنه كان يدرك أن لاكان نفسه لم يكن ليقبلها.



وبعد أن أغضبته استنكارات طليعيي ما بعد الحداثة بوجه عام، وحجة يورغن هابرماس (Jürgen Habermas) للاحتفاظ بقيم التنوير وتوسيعها بوجه خاص، نشر ليوتار في مجلة *Critique* مقالاً وصفته هذه المجلة بأنه تدخلٌ سافر وشخصي للغاية (ليوتار ١٩٨٢: ٣٥٧)، فقد حاذى ليوتار في هذا المقال بين التنوير من جهة والمدرسة الواقعية ووعدها المزيف بقول الحقيقة من جهة أخرى. وقد أصرَّ ليوتار على أن خيال المدرسة الواقعية المتمثل في بسط سيطرتها النصية على الحقيقة نفسها كان حليفاً للإرهاب - والتلميح غير المعلن هنا هو إلى رفض كل من النزعة الكلاسيكية النازية والمدرسة الواقعية الاشتراكية الستالينية للفن التجريبي.

وبصورة مناقضة لما ذُكر، زعم ليوتار أن الحداثة مثَّلت الاعتراف أن الفن والأدب لا ينجحان من الناحية العملية في قول الحقيقة كما هي. فلا يمكننا أن نجعل الحقيقة حاضرة في الرسم أو الأدب القصصي: فثمة شيء ناقص دائماً. ويجادل بأن ما بعد الحداثة، التي تُعَدُّ جزءاً من الحداثة، ترفض حنين الحداثة إلى الحقيقة الغائبة، وتنكر عزاءات الشكل الجيد، وتحتفل بدلاً من ذلك بما هو «غير قابل للتقديم». وبدلاً من الانصياع لأعراف الذوق القائمة، تكشف الطليعة عن قواعد جديدة تصبح واضحةً فقط بأثر رجعي بوصفها قواعد **ما سيكون قد أُنجز**.

وهذا التفسير الموحي ببراعة، الذي ظهر في اللغة الإنكليزية على أنه «يجيب عن سؤال: ما هي ما بعد الحداثة؟»، اتخذ السامي الكانطي كما لو أنه السلطة المرجعية غير المستقرة إلى حد ما لوجود ما هو غير قابل للتقديم (ليوتار ١٩٨٤: ٨٢-٧١). وتعتمد الواقعية في تسويغاتها على الاعتقاد أن المفهوم يمكن مطابقته مع الشيء، وبعبارة أخرى، يمكن أن نجعله حاضراً للخيال. ويؤكد ليوتار أن تفسير كانط للسامي أظهر خلاف ذلك، إذ برهن على إمكانية تصور فكرة ما تتجاوز قدرة التمثيل. ونتيجةً لذلك، يقول ليوتار: «أعتقد بوجه خاص أن في جمالية السامي يجد الفن الحديث دافعه (بما في ذلك الأدب)، ويجد منطق الطليعيين أيضاً مُسلَّماته» (٧٧: ١٩٨٤).



وقد سارع في تطوير هذا الرأي في مقالته «السامي والطليعة»، حيث يُنظَر إلى السامي الرومانسي أنه يُقلِقُ نموذج الفن الكلاسيكي في عصر التنوير الذي يعتمد على الذوق السليم وعرض القيم المشتركة. ويُروِّج السامي، بصورة مناقضة، لفن مُستوحَى من المجهول، وهكذا فإنه يسبب المفاجأة والصدمة والألم. كما يشهد الفن السامي من خلال روايته الرومانسية على ما يتعذَّر تفسيره كفكرة يناضل من أجل تمثيلها، في حين يصرُّ السامي الحديث على الفن نفسه أنه يخلو بالضرورة من المعنى أو التعبير. فلا تُثني الحداثة على حقيقة توجد في مكان آخر، ولكنها تقدم حدثاً أو حادثةً أو شيئاً بدلاً من لا شيء يحدث في عملية صناعة الفن نفسها.

وهذا بدوره يُمهِّدُ الطريق، كما يجادل ليوتار، للتجريد والتبسيطية[1]. «وهكذا فإن الطليعة موجودة بصورة مصغرة في جمالية السامي عند كانط» (ليوتار ١٩٩١: ٩٨). فالفن الطليعي لا يدين بشيء للمدرسة الواقعية، ولا **يخبرنا** شيئاً عن العالم بل **يسأل**: «هل يحدث ذلك الشيء؟». لم يسمح النظامان النازي والستاليني بمثل هذا السؤال، فقد كانا يريدان أن يكونا المسيطرين الوحيدين على الحوادث، وذلك لأنهما حرفا هذه المسألة عن مسارها من خلال طرح أسئلة بديلة تتعلق برؤية مستقبلية خلاصية (١٠٤).

هذا تاريخ جيد ودقيق للفن، فشكوكي بشأن السامي أنه يجيز عدم قابلية تناسب التمثيل والفكرة تتعلق الآن بتعقب أثر اللاهوت الذي يتمتع بوجود مستقل في استثمار المطلق الذي لا يمكن جلبه للحاضر والذي يتميز بوجود مستقل. إن تراث السامي المستمد من كانط يعني ضمناً استقلالية المطلق. وبعبارة أخرى، يستلزم السامي المثالية [المذهب المثالي]، وهذه المثالية تدين بالكثير لأفلاطون بقدر ما تدين للفلسفة الألمانية، فلا تعزو أولويةً فحسب للأفكار، بل مكانةً قائمة بذاتها أيضاً تتصف بأنها ما قبل لغوية وتقع خارج نطاق التاريخ والثقافة.

---

(١) التبسيطية (minimalism): مدرسة في الرسم التجريدي والنحت ركزت على التبسيط والتقليل الشديدين في العناصر المرسومة. (المترجم).



ينبع قلقي إلى حد ما من الرأي القائل إننا لسنا بحاجة للعودة إلى القرن الثامن عشر، أي إلى كانط والسامي، لوضع نظرية حول العلاقة بين الدال وما يتجاوزه. ويميل كانط وفاقاً لليوتار إلى تجسيد ما لا يمكن جلبه إلى الحاضر، محتضناً ميتافيزيقيا لاهوتية غريبة. فكانط، كما يقول ليوتار، «يستشهد بإحدى الوصايا: «لا تصنع لك تمثالاً منحوتاً» (سفر الخروج ٢٠، ٤)، بوصفها أكثر المقاطع السامية في الكتاب المقدس من حيث إنها تحظر كل تمثيل للمطلق» (٧٨: ١٩٨٤).

بيد أنه في الوقت نفسه ينتقل كانط بحسب رأي ليوتار ليستبق تمييز لاكان بين الرمزي والواقعي. وهكذا فإن قراءة ليوتار المتكررة لكانط تحتوي على تشابه وثيق الصلة بقراءة لاكان المتكررة لسوسير. فالعودة إلى الأرومة اللاكانية والسوسيرية لقراءة ليوتار لكانط لها مزيَّتان اثنتان. **أولاً**، يتزامن عمل سوسير من الناحية التاريخية مع عصر الحداثة نفسه. **ثانياً**، لا يناشد تقليد سوسير ميتافيزيقيا تتعلَّق بعدم القدرة على جلب أي شيء للحاضر؛ فلا يشير سوسير وفاقاً للاكان إلى وجود ما لا يمكن جلبه للحاضر ضمن مجال ذاتي يفوق الحواس ويكون مفهوماً كما هو معطى، بل نجد عند لاكان أن فقدان الواقع الذي يتعذَّر استرجاعه بالنسبة للذات هو الذي يجعل الحقيقة إشكالية والمذهب الواقعي موضع شك.

إن البُعد الديني للسامي - المشار إليه في المفردات التي تقف شاهدة ويصعب التعبير عنها، ولكنها بقيت خلاف ذلك في وضع حرج إلى حد كبير في المقالتين اللتين أشرتُ إليهما - يعود منتقماً في كتاب ليوتار **[حكايات ما بعد حداثية]** بعد عشر سنوات. ولا يؤكد ليوتار، بطبيعة الحال، ما هو فوق طبيعي، ولكنه يصف المطلق بأنه الموضوع المستحيل لرغبة لا يمكن تحقيقها. وفي أثناء هذه العملية، يوضِّح ليوتار التمييز الذي يُسلِّم به في هذا السياق بين الفن وما هو مجرَّد «ثقافي». والاقتباس المطوَّل وحده ينصف الكلام العاطفي والصوفي بل والجنسي لأحكام القيمة التي طرحها ليوتار حول الفن (الأبدي والطموح) مقابل مجرَّد الثقافة (العَرَضية واليومية):



«ليس ثمة موضوع سامٍ. وإذا كان ثمة طلب للسامي أو المطلق في المجال الجمالي، فإنه سيقف في خيبة أمل... فهو بمثابة الحزن الذي نشعر به أمام التناقض الموجود في كل شيء، بل إنه أيضاً اغتباط الفكر الذي يمرُّ خارج حدود ما يمكن تقديمه. إن «حضور» المطلق هو العكس الكلي للتقديم. فالعلامة التي يقدمها تروغ من السيميائية كما تروغ من الظاهراتية...

إن العلاقة بين الفني والثقافي تشبه العلاقة بين واقع الرغبة ووهمية الطلب. أما المطلق فهو الاسم الفارغ... لما يتجاوز كل صوغ ضمن شكل أو موضوع من دون أن يكون في أي محلٍّ آخر إلا في داخله. فطلب الأشكال أو الطُّرز قد يُحوِّر نفسه كالأساليب والثقافات، ولكن الرغبة لا تكون مشروطة لأن موضوعها هو المطلق. وإذا تمكنت فنيّة الأعمال العظيمة من اجتياز التقلبات التي تَمُرُّ بها الثقافة في مسيرة التاريخ، فإن ذلك يكون بقدر ما تشير إيحاءات العمل إلى أن الرغبة لم تُحقَّق قطّ» (ليوتار ١٩٩٧: ٣٠-٢٩).

لا أظن أن هناك حيزاً كبيراً لعُلب الثقاب والمعكرونة هنا، وأخشى أن قبر جون سيمسون لن يجتاز بشكل كاف تقلبات التاريخ. يستلزم السامي بالضرورة الرهبة رداً على العظمة، (ما يثير السخرية هو تأكيد كانط نفسه أن هذا المصطلح لا ينطبق على أعمال الفن، إذ إن الطبيعة غير المُشذَّبة وحدها هي التي يمكن أن تكون سامية حقاً (١٣٦: ٢٠٠٠).

إن المطلق، الذي نصفه بأنه فارغ ولكن مرغوب فيه، هو موضوع المعقولية، وهي الأساس الميتافيزيقي للمثالية الأفلاطونية. ولكن لِمَنْ يُشكِّلُ هذا المطلق موضوع رغبة؟ ربما للفلاسفة، ولكن ليس من وجهة نظري للنقاد الثقافيين، فقد بحثتُ عبثاً في بقايا ضميري ما بعد الحداثي عن آثار حضوره كقيمة. فإسناد السامي وجوداً مستقلاً للمطلق كفكرة هو باختصار السبب الذي يكمن وراء صعوبة الاعتقاد أن للسامي أيَّة قيمة على المدى الطويل بوصفه أداة تحليل في النقد الثقافي.



من الناحية النصية تنطلق مناقشات ليوتار هنا من خلال نماذج التحليل النفسي ومصطلحاته، كما يُوضِّح اقتباسي المطوَّل الذي قدَّمته. ويقول لنا ليوتار إنّ ما هو في خطر هو رغبة غير مشروطة لم تُشبَع أبداً، كما هي الحال عند لاكان: «فالعلاقة بين الفني والثقافي تشبه العلاقة بين واقع الرغبة ووهمية الطلب». وقد أُخِذَت مفردات الجزء الثاني لتلك الجملة مباشرةً من لاكان، كما أكد ليوتار وهو أول من سلَّم بصحة ذلك. ويسأل ليوتار ماذا تعني العبارة السامية: «قد يحدث هذا الأمر؟» فما الذي يحدث، وفي أية ظروف؟ إن الحدث الطارئ، الذي نقصد به الحادثة المجهولة وغير المتوقعة تبطل الفكر وتفكك الوعي. وهي «ما ينساه الوعي من أجل أن يُشكِّل نفسه» (١٩٩١: ٩٠). فعلى الرغم من أن التخصيص مبدع، إلا أن النموذج هنا هو لفرويد. وصياغة ليوتار في مقالته «ما هي ما بعد الحداثة؟» والمتعلقة بعدم كفاية القدرة على جعل الحقيقة حاضرة تعود للاكان مباشرةً، إذ يسميها هناك «انسحاب الواقع» (١٩٨٤: ٧٩).

إن أكثر أفكار ليوتار تأكيداً حول جماليات كانط توجد في كتاب **[دروس في تحليل السامي]** (*Lessons on the Analytic of the Sublime*)، الذي نُشر باللغة الفرنسية عام ١٩٩١. والمشروع الشامل هنا له هدفان: أولاً لتحديده بوصفه **اختلافاً** (*differend*) (لا يمكن حله لأنه لا توجد لغة خارقة (metalanguage) تحتضن كلا المصطلحين) وهو التمييز الذي يحدده كانط بين الحضور والأفكار، أو بين الخيال والعقل. ونتيجة ذلك تكون أن المطلق الذي لا يمكن إحضاره يصبح غير قابل للنقل وغير قابل للإثبات، وبعيداً عن الإثبات كدليل، وبالنتيجة فإنه «غائب تماماً» (١٩٩٤: ٢١١). أما الجانب الثاني لمشروع ليوتار فهو قراءة كانط بانتباه كافٍ لبحث نظرته التقليدية بوصفه فيلسوف الذات قبل كل شيء. فالتفكير، حسبما يجادل ليوتار، هو بطل

كانط، وليست الذات، وفي حالة السامي تَسمَعُ القدرة على التفكير نداءَ المطلق الذي لا يقبل التحقيق بغية التفكير بما وراء ما يمكن جعله حاضراً. ويشكل السامي تحدياً للوصول إلى ما لا يمكن الوصول إليه، وتحدياً في الفكر للطابع المتناهي للفكر نفسه. ومرة أخرى، تكون مفردات ليوتار في هذه اللحظة كاشفة: "في هذا الصدد ليس الشعور السامي سوى اقتحامٍ للفكرة وهجومٍ للفكرة الموجودة في الرغبة الصمَّاء على اللامحدودية. فالتفكير يبادر بـ «الفعل» و«يفعل» المستحيل، و«يدرك» من الناحية الذاتية سلطته المطلقة، ويخوض تجربة اللذة في الواقع».

ويتابع قائلاً: «أطلبُ من القارئ أن يسامحني لأنني استخدمت بعض مصطلحات فرويد ولاكان لتحديد موضع هذا العنف» (١٩٩٤: ٥٦-٥٥).

البديل الحقيقي

أريد أن أكون واضحاً قدر المستطاع حول ما أقترحه هنا. وهذا ليس انتقاداً للنسخة اللاكانية من كانط التي تبناها ليوتار. إن تمثله لـ النقد الثالث [أي، نقد ملكة الحكم] دقيق ومبتكر في آن واحد، وتُشكِّل النتيجة التناصية وصفاً دقيقاً لما يميِّز حركة الحداثة وما بعد الحداثة. فهل هذه الرؤية متهمة بالسرقة الأدبية؟ يعرف ليوتار بوضوح ما يستعيره، بل على العكس إن جهودي للحصول على معلومات عن اهتمامه بالتحليل النفسي، وخصوصاً بالواقع عند لاكان، تمثل سعياً لبناء أساس متين لطريقة بديلة في فهم الثقافة، من دون تقديم تنازلات للهرمية والتعالي ومهما كانت هذه التنازلات مصاغة بصورة سلبية. لقد رأينا بالتأكيد ما يكفي من النقاد مثل كهنة الثقافة الراقين لمعرفة أنه في حال واجه النقد الثقافي تحدياً في هذه اللحظة، فإن ذلك ليكبح التأكيد أن الأذواق الشخصية قيمٌ خالدة - على الأقل لفترة كافية لمتابعة الآثار المترتبة - على فهمنا لأنفسنا ولعالمنا والناجمة عن أولوية النظام الرمزي في السماح لنا بفهم أي شيء على الإطلاق.



ليوتار مع لاكان

ماذا لو نعيد قراءة المقالة المشاكسة «الإجابة عن سؤال: ما هي ما بعد الحداثة؟» التي تُعَدُّ من نواح كثيرة أكثر إسهامات ليوتار براعةً وبالتأكيد أكثرها استفزازاً في مجال النقد الثقافي، لتكون هذه القراءة في ضوء الواقع عند لاكان، بدلاً من السامي عند كانط؟ سيعطينا ذلك قراءةً لما بعد الحداثة من دون اللجوء إلى تشييء (مهما كان هذا التشييء سلبياً) لما لا يمكن جعله حاضراً أو لميتافيزيقيا رومانسية عن المطلق.

فكم سيتغير؟ من وجهة نظري، القليل جداً مما يهمنا. فلأننا لا نستطيع الوصول إلى الواقع، فإن الواقعية المرئية لا تُعَدُّ حقيقةً، كما يؤكد ليوتار، وإنما وسيلة لـ «ترتيب المرئي» وفاقاً لقواعد الرسم الرسمية التي وُضِعَت في إيطاليا في عصر النهضة. وهذه الرؤية المنظورية للعالم بلغت أوجها في عصر التنوير، ولا تزال أوهامها فعَّالة، في أي مكان يحاول فيه المشروع جعل الموضوع الممثَّل «مستقراً». تضع الواقعية الموضوعات وفاقاً لوجهة نظر تجعل قابلية التعرُّف عليها سهلة، وبذلك فإنها تثبت هوية الذات الناظرة وتؤكد معرفتها. ويُظهِرُ لنا التصوير الفوتوغرافي والسينما والتلفاز عالَمَاً نعتقد أننا نعرفه، ويُقدِّمه عموماً من وجهة نظرنا المعتادة، وهكذا فإن هذه الأشياء الثلاثة (أي التصوير الفوتوغرافي والسينما والتلفاز) لا تتحدانا، على الأقل في نمطها لمخاطبتنا، لإعادة النظر في افتراضاتنا. إن «درجة الصفر» (degree zero) الواقعية هي البورنوغرافيا التي تجعل موضوع النظرة المحدقة - *الموضوع a* - في الموقع الذي يريده الناظر بالضبط (ليوتار ١٩٨٤: ٥-٧٤).

اعترفَ التجريب الحداثي «بانسحاب الواقع»، وتبرأ من أوهام الواقعية، وكسر القواعد ليقول نوعاً آخر من الحقيقة في فن الرسم؛ فكان تركيزه في نهاية الأمر على الإحالة الذاتية، وعرَّفَ الدال بدلاً من الموضوع المُمثَّل بأنه مادة الفن. فالتنظيم المنظوري للفضاء البصري يُفضي إلى تسطيح تدريجي للموضوع على سطح الصورة التي يُرسَم عليها، مما يُكمِّل تفسير ليوتار



المختصر والموحي. فكل من ويسلر وسيكرت (Whistler and Sickert)، ناهيك عن دانتي غابرييل روزيتي (Dante Gabriel Rossetti) ما قبل الرافائيلي، قد بدأا مسبقاً بضغط الفضاء وتجريده، أما ماتيس (Matisse) فقلَّصَهُ بصورة مميزة ليُظهِرَ شخصياته مقيدةً في خلفيّات تبدو أنها تقيدها.

في العقد الأول من القرن العشرين، رفضت الحداثة بشكل علني وصريح التقليد الغربي الذي تميَّزَ بأحادية المنظور ذي النقطة الثابتة، ومشروعه في خلق وهم لدى المشاهد بما تراه العين فعلاً. فالإصرار على محدودية العين الواحدة، وعدم صدق الواقع الذي تتيحه نقطتها المحددة، يُولِّدُ تكعيبيةً بالغة الشأن تعرض الموضوع من نقاط نظر مختلفة في آن واحد. وهذا الأمر يعيد إدخال البُعد الزمني، فعندما يُنظَر إلى الأشكال التكعيبية من زوايا مختلفة في الوقت نفسه، يمكن أن تبدو **تتحرك** في اللحظة التي تتابعها العين من زاوية إلى أخرى. ليس العالم ما يُشكِّل المواد الأولية لحركة الحداثة، بل الرسم الموجود على القماش. وإذا كانت درجة صفر الواقعية هي البورنوغرافيا، فإن درجة صفر الحداثة هي الفن التجريدي الذي لا يبذل أي مسعى ليشبه أي شيء آخر.

ويسأل ليوتار، إذاً، ما هي ما بعد الحداثة؟ والتمييز الذي يتابع في طرحه يبدو لي موحياً بعمق في تحديد الفرق الذي يمكن أن يفيدنا في النقد الثقافي. ففي حين أن ثمة طريقاً للرسم الحداثي، بل وللسرد الحداثي الذي يمكن أن يُنظَر إليه على أنه حنين لحقيقة الواقعية التي يتم محاكاتها وللواقع الذي لا يمكن جعله حاضراً، فثمة طريق مناقض آخر يمتدح قوة الدال نفسه بشيء من «التهليل». فلم تَعُد ما بعد الحداثة مقيدة بالتزامها بإعادة إنتاج ما تراه العين، ولذلك فإنها تتجاهل القواعد وتبحث عن أشكال جديدة تجعل من العمل «حدثاً»، وهذا تدخلٌ يسعى بصورة مسبقة إلى قواعد ما «سيكون قد أُنجز» (١٩٨٤: ٨١-٨٠). إذاً، ثمة جذرية احتفالية تُعرِّفُ الطليعة ما بعد الحداثية.



دوشامب[1]

يُصِرُّ ليوتار على أن الفرق بين الحداثة وما بعد الحداثة ليس زمنياً ببساطة. فمعظم العمل التجريبي، في واقع الأمر، ينطوي دائماً، بطريقة ما، على مفارقة زمنية: يأتي، بالتعريف، مبكراً جداً بالنسبة للجمهور، أو بعد فوات الأوان بالنسبة للمبدع (٨١). وتُعَدُّ ما بعد الحداثة تنويعاً على الحداثة، ويشكل تحدِّيها للقواعد شرطاً لوجود الحداثة في المقام الأول. ويقول: «لا يمكن أن يصبح العمل حديثاً إلا إذا كان ما بعد حداثي أولاً. وإذا فهمنا ما بعد الحداثة على هذا النحو فإنها ليست الحداثة في نهايتها، وإنما في حالتها الوليدة» (٧٩).

في هذا الصدد، إذاً، يمكننا أن نأخذ كمثال بارز على ثاني مقولاته، التأكيد الصفيق على ما هو جديد في عمل مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp). إن مبولة دوشامب الجاهزة مسبقاً، والتي قدَّمها تحت عنوان **[النافورة]** (*Fountain*) في عام ١٩١٧ شكَّلت تحدِّياً لقواعد الفن ردد صدى، وإن لم يحل تماماً محلّ علب بييرو مانزوني المعنونة **[قذارات الفنان]** (*Artist's Shit*) في عام ١٩٦٠، أو **[سرير]** (*Bed*) تريسي إمين (Tracey Emin) في عام ١٩٩٩. ويبدو أن كل هؤلاء الفنانين يسألون: «ألا تريد الحقيقة الواقعية في الفن؟»، «ها هي أمامك واضحة جليَّة».

إذا قرأنا عمل دوشامب في ضوء الاختلاف الذي طرحه ليوتار بين «الأسف والمحاولة»، على حَدِّ تعبيره (٨٠)، أو بين الحنين إلى الحقيقة المفقودة والاحتفال بالممكنات التي تحررها، فإننا نجد أن عمل دوشامب يمثل «محاولة» تلو الأخرى، وكل محاولة هي اعتداء على القيم

---

(١) مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp): فنان حداثي ولد في فرنسا عام ١٨٨٧ وتوفي عام ١٩٦٨، ويُعَدُّ من روُّاد الحركة الدادائية في الفن التي ظهرت في مدينة نيويورك. وهو أول من عرض الأشكال العادية أو الموضوعات المبتذلة كفن. ومن أهم أعماله «عارية تنزل السلم» و«النافورة» و«لزجاج الكبير». (المترجم).



المشتركة للتقليد المنظوري الواقعي. إن **[الزجاج الكبير]** (*The Large Glass*)، وهو عمل دوشامب الذي أنجزه بين عامَي ١٩١٥-١٩٢٣، يجمع عناصره المحيرة من النفط والورنيش ورقائق الرصاص والأسلاك والغبار بين لوحين من الزجاج. إن الشفافية الوهمية للمنظور التقليدي على قماش الرسم الذي يُعَدُّ نافذة على العالم تفسح المجال هنا لشفافية حقيقية. ونتيجةً لذلك، يرى المُشاهد في الوقت نفسه كل من الصورة نفسها وعالم صالة العرض الصغير حيث يوجد العمل.

وبينما كان دوشامب يعمل على إنتاج **[الزجاج الكبير]**، أنتج أيضاً **[الزجاج الصغير]** (*The Small Glass*) عام ١٩١٨ الذي تضمَّن في سطحه الزجاجي عدسة كوداك. فلوحة برونيليتشي الأولى، وهي اللوحة الافتتاحية لمنظور النقطة الثابتة الأحادية، تُثبِّتُ المُشاهد في مكانه من خلال ثغرة عميقة بحجم حبة العدس. والاسم الكامل للزجاج الصغير يسخر من هذا الإجراء القسري، إذ يقول: **يجب أن يُنظَر إليه (من الجانب الآخر للزجاج) بعين واحدة قريبة ولمدة ساعة تقريباً**. ومن الصعب أن نحصل على تفسير ذكي أفضل من تفسير تييري دو دوف (Thierry de Duve) لمحاولته الخاصة لفعل ما قاله له العنوان: «فعلتُ ذلك (ليس لمدة ساعة، فالصبر له حدود) والتجربة مفيدة جداً، فقد ركزت عَينِيْ على العدسة المكبرة، ورأيتُ - أو بالأحرى لم أرَ - العمل يختفي من مجال بصري لتظهر فقط صورة مقلوبة ومختزلة لصالة المعرض في متحف الفن الحديث حيث كان يُعرَض هذا الشيء. ومن ثَمَّ بدأت فترة انتظار مملة وغير مريحة. فالإيحاء يحدث عندما يَمُرُّ زائرٌ آخر مصادفة فيبدو لي وكأنه قزمٌ مقلوب وموجود في موضعي السابق، ذلك أنني كنت في البداية على ذلك الجانب من الزجاج حيث كان العنوان مقروءاً أو التعليمات مقروءة. وقد حدثت للتو مواجهة مفوَّتة - وكان للزجاج دور العقبة - بين اثنين من المشاهدين، هو وأنا، ونحن فردان من الجمهور. وبيننا نحن الاثنان



لم يكن العملُ إلا أداة لهذه المواجهة، ولكن لمّا كان يشغل الموضع الذي كنت فيه، فإن هذه المواجهة المفوَّتة هي أيضاً مع نفسي لكوني وصلت متأخراً إلى هذا الموعد. (دوف ١٩٩٩: ٤٠٢-٣).

وقد نتذكر في أيام دوشامب أن التجربة البصرية التي من المرجَّح أن تُقدِّمها الحفرة العميقة لن تكون مشهداً لبيت المعمودية في سان جيوفاني ولن تكون، في واقع الأمر، معرضاً فنياً وزواره، ولكنها أشبه بمسرحية هزلية كمسرحية **[ما رآه كبير الخدم]** (*What the Butler Saw*)، وأشبه ببورنوغرافيا خفيفة متاحة بفلس واحد في آلة في نهاية رصيف الميناء. ومن أكثر أعمال دوشامب الساخرة والصادمة في التقليد المنظوري هي بالتأكيد أولاً **[المعطى]** (*Given*)، وثانياً **[الشلال]** (*The Waterfall*) وثالثاً **[الغاز المضيء]** (*The Illuminating Gas*)، وهو عمل أنتجه بين ١٩٤٤-١٩٦٦، وموجود الآن في متحف فيلادلفيا للفنون. يرى المشاهد من خلال فتحتين متجاورتين للرؤية جداراً من الطوب وفيه ثقب تم فتحه فيه. وهذه الحفرة الخشنة الثانية تكشف عن شخصية عارية لامرأة مُمثَّلة في منظور ضحل، تفرش نفسها من أجل المُشاهد، وهي مضاءة ببراعة بوساطة مصباح من الغاز تحمله في يدها بصورة غريبة في وضح النهار وخلفها منظر طبيعي مليء بالأشجار.

وعلى نحو أقل فضائحية، ولكن بدرجة عالية من الإبداع، يجعل دوشامب الفضاء مُتحرِّكاً في **[الأقراص البصرية]** (*Roto-Reliefs*) عام ١٩٣٥. تعرض معارض الفنون في بريمن ستة أقراص بصرية متنوعة موضوعة بجانب بعضها بعضاً، يبلغ كل واحد منها نحو ٢٠ سنتمتراً في قطره، ومزين بخطوط دقيقة ودوائر بألوان مختلفة. وبعد أن صُنِعَت هذه الأقراص لتدور بصورة ميكانيكية، تُنتِجُ هذه الأقراص المطبوعة كالطباعة الحجرية مجموعة متنوعة من الدوائر المنتفخة، وتجعل اللوالب والدوّامات متناوبة، وتجعل



الأعماق والسطوح النافرة منحسرة، ما يخلق وهم الحركة في ثلاثة أبعاد، من دون أن تُخفي للحظة فكرة أن ذلك مجرد وهم بالفعل.

وإذا عكسنا تحليل ليوتار لمفهوم الواقعية، فإن الموضوع يصبح غير مستقر باستمرار في عمل دوشامب، أو يُقدَّمُ بطريقة تجعل من عملية التعرُّف عليه إشكالية، فهو عمل يُشكِّك في الهوية، ويُعكِّر صفو «معرفة» المُشاهد. فكيف ينبغي لنا، إذاً، أن نقرأه؟ وهل هو لعوبٌ ومؤذ ويهدف إلى تحقيق عنصر المفاجأة والترفيه؟ أمْ أن ثمة أمراً خطيراً لنكون متحررين من القيود التي يفرضها تقليد المنظور، أو لنتحدى القواعد بهدف الاكتشاف العملي لنماذج جديدة من شأنها أن تكشف ما **ستكون** قواعد إنتاجها؟ أو كليهما؟ إن خاصيّة «ما بعد الحداثة» التي تسمح لنا مقالة ليوتار أن نجدها في دوشامب تجمع بين وفرة الإبداع ودافع مد قدرات الفن. فلا يوجد «حنين إلى حضور» ملموس هنا، ولا عزاء لصيغة يمكن التعرُّف عليها (ليوتار ١٩٨٤: ٨١-٧٩). ولكن لا يوجد أيضاً ببساطة تحدٍّ للذوق السليم يكون سهلاً وفعلياً، بل على العكس تتطلَّبُ تلميحات دوشامب إلى تقليد الكثير من المُشاهد.

ما بعد الحداثي في الحداثة

يمكن القول جدلاً إن الفن البصري هو الذي جعل الحداثة تستمرّ، غير أن السينما كانت أيضاً الأصل المباشر للرسم المنظوري، وقد خاض الفيلم الحداثي أيضاً بطريقته الخاصة تجربة عرض الفضاء البصري. فيمكن النظر للسينما هنا وهناك بأنها تتحدى القواعد الناشئة التي تهدف من خلال الصور المتحركة إلى إدامة وهم الواقع ثلاثي الأبعاد. ففي فيلم **[خزانة الدكتور كاليغاري]** (*The Cabinet of Dr Caligari*) (روبرت وين، 1919)، على سبيل المثال، تظهر مجموعة من الأدوات التعبيرية موسّعة ومقلّصة العالم الذي تسكنه الشخصيات بما يتوافق مع عواطفهم، في حين تشوه زوايا وخطوط

غير متوقعة خرجت عن المألوف التصاميم الداخلية المحلية الصحيحة والمناظر الطبيعية على حد سواء.

بل إن الأكثر إبهاجاً في تأثيراته هو أحد أفلام دزيغا فيرتوف (Dziga Vertov) بعنوان **[رجل يحمل كاميرا أفلام]** (*Man With a Movie Camera*) (١٩٢٩)، إذ يحرر هذا الفيلم الكاميرا من قيودها التقليدية على مستوى عين الشخصيات والجمهور لتتجول بحرية أكثر فوق الأشياء التي تُصوَّر على الشاشة وتحتها. فتقسيم الشاشات وعملية وضع الأشياء فوق بعضها بعضاً يُنتِجُ آثاراً مستحيلة في محاولة للبرهنة على الأعاجيب التي يمكن أن تُؤدِّيها الأفلام. وفي الوقت نفسه، في هوليوود في ثلاثينيات القرن العشرين، كشف فن الكوريغرافيا (choreography)، تصميم الرقصات، الذي أطلقه بوسبي بيركلي (Busby Berkeley)، عن فضاءات بعيدة الاحتمال خلف خشبة المسرح وما وراءها، فقد مثلت خشبة المسرح هذه بيئتها الرسمية. تحتفل هذه المسرحيات الموسيقية الشعبية بالممكنات البصرية للسينما من خلال عرض تشكيلات الرقص من الأعلى، بحيث تأتلف الأجساد البشرية لتُشكِّلَ أنماطاً متغيِّرة ومتحرِّكة ومجرَّدة لا تختلف عن دوائر دوشامب (roto-reliefs) التي ظهرت في الفترة نفسها.

ويذكر ليوتار الأدب أيضاً، غير أنَّ مثالَهُ الوحيد على ما بعد الحداثة هو جيمس جويس (James Joyce)، فالكتابة الحداثية هي عموماً أقل من الفنون البصرية من حيث الاهتمام بشعرية الفضاء، حتى نقيد أنفسنا من أجل الثبات في تلك القضية وحدها. وكان جُلُّ اهتمام الكتابة الحداثية ينصبُّ على ما يعتمل في أعماق النفس البشرية، ولم تَعُد مقتنعةً بالتمثيل «الواقعي» للمشاعر في نماذج خطية وتسلسلات منطقية للتركيب الصحيح للجمل. وبتطوير الحداثة للمنظور وإصرارها على الرؤية وكأنها عقد بين المُشاهِد والموضوع المنظور، تميل الحداثة لمعالجة المكان بوصفه عاملاً مساعداً



للوعي في رؤية ليوبولد بلوم لمدينة دبلن (جويس ١٩٩٣)، أو رؤية كلاريسا دالاوي لمدينة لندن (وولف ١٩٩٦). وقد كتب ت. س. إليوت (T.S. Eliot) في قصيدة «صباحٌ أمام النافذة» («Morning at the Window») عن العلاقات المكانية التي تشوهها الظروف المناخية التي قد تكون أو لا تكون نفسية أيضاً: «ترمي لي موجات الضباب البني /وجوهاً ملتوية من أسفل الشارع» (إليوت ١٩٣٦: ٢٧). وقد نوَّهت جين ريس (Jean Rhys) بشكل واضح إلى الحركة التعبيرية عندما كتبت عام ١٩٣٩ عن المنازل وكأنها «مكعبات طويلة من الظلام، لها عينان مضاءتان في أعلاها لتسخر بهما» (ريس ١٩٦٩: ٢٨).

إن شخصيات لويجي بيرانديللو (Luigi Pirandello) الست الخيالية، التي أصرَّت على تمثيل الدراما، والتي يجب أن تكون قد كُتِبَت لها، تؤكد أولوية الدال على الواقع اليومي. وكنسج من الخيال غير القابل للتغيير من حيث النتيجة، تزعم هذه الشخصيات بأنها أكثر واقعية من تتابع الأوهام التي تشكِّل معتقدات عامة الناس. وتدَّعي هذه الشخصيات بأنها أكثر إقناعاً من ممثليها في التقليد «الواقعي». لقد كان فيلم **[ست شخصيات تبحث عن مؤلف]** (*Six Characters in Search of an Author*)، الذي مُثِّلَ أول مرة عام ١٩٢١، هو السلف لكل تلك الاستجوابات حول ما يُعَدُّ واقعياً، والتي تم تحديدها بأنها ما بعد حداثية في الفصل الأول.

بيد أنه من الصعب أن نذكر أسماء كثيرة لكتَّاب الحداثة في الأدب الإنكليزي يُمجِّدون قدرات الدال ويمتلكون ذكاء بيرانديللو في مهاجمة الأعراف، أو ابتهاج جويس وتجاربه مع اللفظ التجريبي، ما لم يكن ربما هؤلاء الكتَّاب متميزين مثل جيرترود شتاين (Gertrude Stein)، أو مرحين مثل فرجينيا وولف (Virginia Woolf) في رواية **[أورلاندو]** (*Orlando*). وبعد جيل، ظهرت مسرحيات صموئيل بيكيت (Samuel Beckett) الكوميدية



القاتمة لتتحدى القواعد وتؤكد عدم شفافية اللغة، إذ يشوبها شيء من العبث الساخر. ولكن ربما كردَّة فعل ضد الخيال المفرط للكتَّاب الرمزيين [من حركة المنحلّين Decadents]، يُعَدُّ الأدب الحداثي عادة قاسياً جداً في لهجته وكئيباً في محتواه. ولكن إذا كان هذا الأدب ينتمي أحياناً إلى جانب «الأسف» أكثر من جانب «المحاولة» فإن ذلك التحليل سيُظهِرُ فقط كم كان موحياً تمييز ليوتار بين الحديث وما بعد الحديث، أو بين الحنين والطليعة المبتهجة.

الفن المفاهيمي

يُعرِّفُ ليوتار ما بعد الحداثة بأنها وقحة بطرق مختلفة ومبتكرة ومسلية، فتلميحاتها إلى التقليد الواقعي تدعونا للتفكّر في قيود الشكل الذي خان وعده المتمثل في تقديم الحقيقة في الرسم والخيال. ومع ذلك، لمّا كان الفن المفاهيمي يقطع على نحو متزايد ارتباطه بالتقليد، يبدو لي أن الوقاحة وحدها لا تنفعني، بل إنني أنجذب على نحو متكرر للعودة إلى النصوص التي تستحضر الواقعية بشيء من الاختلاف: **[المواطن كين]** (*Citizen Kane*) (المخرج أورسون ويلز، ١٩٤١)؛ و**[المحبوبة]** (*Beloved*) لتوني موريسون (Toni Morrison) (١٩٨٧)؛ و**[أركاديا]** لتوم ستوبارد (Tom Stoppard) التي مُثِّلت لأول مرة في عام ١٩٩٣. (سيكون لديَّ الكثير لأقوله عن الفنون البصرية المعاصرة والتقليد في الفصل القادم).

لِمَ ذلك؟ ليس بسبب حقيقتها بالتأكيد. ماذا إذاً؟ هل يحدث ذلك كنتيجة للكسل الذي أشعر به؟ أمْ للنزعة المحافظة؟ أمْ للبناء الاجتماعي؟ ربما. لكن أيضاً، إلى الفكرة القائلة إنّ الفن المفاهيمي يبدو في كثير من الأحيان قد تخلَّى عن الموضوع a، فما تراه يمكن أن يكون كل ما تحصل عليه. وبعد أن تُمجِّد الطليعة انسحاب الواقع فإنها تفتقر عادةً للرغبة أو تسخر منها فعلياً، تلك الرغبة التي تفرضها تلك السطوح الممتعة التي أبقت على أثر سِرٍّ معين، حتى بعد أن بدا أن هذه السطوح تكشف ذلك السر (الشكل ١-٨).



(الشكل ١-٨)

في L.H.O.O.Q يسخر دوشامب من الرغبة التي يفرضها الفن التقليدي.

(يجب أن يُلفَظ العنوان ببطء باللغة الفرنسية ومن ثَمَّ يُترجَم.)

(مارسيل دوشامب، L.H.O.O.Q، ١٩١٩).



وفي الأعمال الثلاثة التي ذكرتها، نكتشف في النهاية هوية روزبد (Rosebud)، ونميطُ اللثامَ عن الذاكرة التي يحجبها بقاءُ الحبيبة على قيد الحياة، أو نعلم من يكون الناسك في نهاية الأمر. ولكن هذا ليس كل ما في الأمر إذ يحق لنا الرد. فحالات الانغلاق هذه لا تختلف كثيراً في حَدِّ ذاتها عن بكرة خشبية على سبيل المثال. ولهذا السبب بالضبط، تسمح لي هذه النصوص كلُّها أن أستمرَّ في افتراض أن ما وراء الحجاب، أو ما تلتقطه بين براثنها ربما هو أكثر من ذلك، بل وأكثر من النصوص نفسها، ألا وهو موضوع - سبب الرغبة.

والآن، أتساءل هل كان الموضوع a ما كان يخطر في بال ليوتار، الفيلسوف الأكثر اتِّباعاً للاكان، عندما كان يترقّب السامي والمطلق وأثر اللاهوت؟





مكتبة
التنوير

الفصل التاسع

السامي أم التسامي؟

نحو نظرية للثقافة

الموضوع السامي عند جيجك

أردتُ في الفصل السابق أن أرى كيف يمكننا أن نوظف عملياً ليوتار الأقلّ كانطيّة والأكثر لاكانيّة. وفي هذا الفصل الأخير، نعود إلى سلافوي جيجك، المحلل الثقافي الذي يدَّعي أنه تأثر بلاكان حتى الصميم. وما يثير السخرية هو أن عمل جيجك يُعَدُّ أيضاً «ما بعد حداثي» بحسب مصطلحات ليوتار، على الرغم من أن جيجك نفسه سوف يرفض هذه الصفة، مُدَّعياً الولاء لهابرماس، الخصم العظيم لليوتار، بدلاً من انتمائه إلى الحركة ما بعد البنيوية (جيجك، ١٩٨٩: ١٥٣)[١].وكما كان دوشامب في النقد الثقافي، يُعَدُّ جيجك صعباً للقراءة أكثر مما يبدو للوهلة الأولى، فهو مُنظِّرٌ أصيل ومبدع جداً، كما اقترحتُ، وأكثر مما يدَّعي هو. وإذا أتاح لاكان لليوتار إعادة قراءة كانط، فإن كانط وهيغل قد أتاحا لجيجك إعادة تفسير لاكان في ضوء تطور نظرية تُعنى بالعداء الاجتماعي.

كما أشرتُ في الفصل الرابع، إن تفسير جيجك الثاقب للعداء الاجتماعي يعيدُ إنتاج اهتمام لاكان المتزايد بدافع الموت، ولكن بشيء من الاختلاف.

---

(١) يبدو أن هذا الولاء قد تحول، إذ نجد أن جيجك بدأ يكتب مؤخراً عن «العجز الكلي لأخلاقيات هابرماس» (٣٤: ٢٠٠٢).



وإذا شدد جيجك على أن الواقع غائب، فإن الفراغ - وهو ليس أكثر من بناء نفسي ماضوي - يُقرِّبُهُ إلى المثالية الألمانية أكثر مما يبدو لي أنه يتطابق مع إنكارات لاكان المتكررة لوجهة النظر المثالية. يرى لاكان أن الواقع موجود هناك، ولكنه ليس هناك - لأجل - الذات. أما بالنسبة إلى جيجك فأن لا يكون الواقع هناك - لأجل - الذات يعني أن الواقع ليس موجوداً على الإطلاق. والتمييز بين لاكان وجيجك هنا ربما ليس إلا بفرق بسيط، لكنه فرقٌ تبيَّنَ أنه يخلق عالماً من الاختلاف كما سوف أقترح لاحقاً.

التلذذ المستحيل

يذهب جيجك إلى المحاجة في أن ما يملأ فراغ الواقع هو شبح الموضوع السامي. فالموضوع السامي لديه يأخذ شكل شخصية خيالية أو صنم (fetish)، يُقنِّع الفراغ في مركز النظام الرمزي. ويَعِدُ الموضوع السامي بتلذذ خارق للطبيعة، وهي «المتعة» التي تُرضي الدافع القاتل والمدمر. وهذا التلذذ لا يمكن أن يتم تسليمه ولا يجب ذلك. إن تحطم سفينة التايتانيك، الذي يميز موت رؤية مثالية معينة للنظام الاجتماعي، هو كما يقول، موضوع سامٍ، وهو «تجسيد مادي للتلذذ المستحيل والمرعب» (١٩٨٩: ٧١). يعرض «رجل ستالين الفولاذي» مثالاً آخر على الموضوع السامي، فهو مخلوق لا يُقهَر، وغير قابل للتدمير، ويُشكِّلُ تبريراً أيديولوجياً لنظام مروع (١٤٥). فالمشاريع المعادية للسامية تُسقِطُ على اليهود تفسير العدائيات الفعلية التي تُقسِّم ما يُفترَض أن يكون ثقافة موحدة ومتناغمة. فاليهودي الذي تبنيه معاداة السامية، وهو شخصية خيالية أخرى تُلام لكسرها هذه الوحدة، يجسِّد الاستحالة البنيوية لمجتمع موحد ويتنصل منها في الوقت ذاته. ويمضي جيجك في قوله «إنه كما لو كانت هذه الاستحالة قد اكتسبت وجوداً إيجابياً وواضحاً، وهذا هو السبب في أنها تميز انفجار المتعة في الحقل الاجتماعي» (١٢٦).



إن «اللذة السلبية» للسامي عند كانط تسمح لجيجك بشرح الافتتان والاشمئزاز الآنيين اللذين نخوض تجربتهما في اللقاء مع الموضوع السامي، واللذين يحجبان الواقع المفقود، وفي تفسير جيجك، الواقع غير الموجود الذي خُلِقَ ليلبي ما لا تسمح الأيديولوجيا لنفسها أن تعترف به. فالسامي يعطي جيجك استبصاراً رائعاً ومقنعاً لأعماق العنصرية، على سبيل المثال، كما يُظهِرُ هذا المثال، ويُؤمِّنُ السامي وصولاً جديداً إلى أوجه القصور الموجودة ليس فقط في الشيوعية في أوروبا الشرقية السابقة، وإنما في ديمقراطية الغرب الليبرالية المخيبة للآمال دائماً والتي مع ذلك تحظى بتقدير كبير.

السامي والتسامي

بيد أن موقف جيجك متأثر بلاكان إذا ما وسَّعنا خيالنا. وبينما يتضح لنا أن رؤية ليوتار لكانط متأثرة بلاكان، فإن رؤية جيجك للاكان تصبح متأثرة بكانط حينما يتقاطع فيها السامي مع التسامي/التصعيد (sublimation). وإليكم ما قاله جيجك: " يرى لاكان أن الموضوع السامي هو شيء مبتذل ويومي حتى يجد نفسه عن طريق المصادفة البحتة أنه يشغل موقع ما يسميه لاكان **[الشيء]** (*das Ding*)، موضوع الرغبة الواقعي - المستحيل. فموضوع السامي هو «موضوع أُعليَ شأنه إلى مستوى الشيء» عند لاكان (das Ding). فموقعه البنيوي - أي حقيقة أنه يشغل موقع المحظور/المقدس للتلذذ وليس خصائصه الجوهرية هو ما يضفي عليه سموّه» (جيجك ١٩٨٩: ١٩٤).

وهذا ليس اقتباساً عرضياً من كتاب **[الموضوع السامي للأيديولوجيا]**. يستشهد جيجك في الواقع بهذا الاقتباس أكثر من مرة (انظر الصفحة ٧١) ويستمر في اقتباسه له في مقال نُشِرَ لأول مرة بعد عشر سنوات (جيجك ١٩٩٩b: ٨-٢٩٧). وما يقوله لاكان بالفعل، باللغة الفرنسية والإنكليزية، هو الآتي: «إن أكثر صيغة عامة أستطيع أن أعطيها لكم عن **التسامي** هي الآتية: إنها ترفع الموضوع (object)... إلى رتبة الشيء (Thing)» (لاكان ١٩٨٦: ١٣٣؛ ١٩٩٢: ١١٢ التشديد على كلمة «التسامي» للمؤلفة وليس للاكان).



السامي: التسامي. التمييز بالكاد ملحوظ في اللغة الإنكليزية: فهما مقطعان لغويان إضافيان ولكنهما ضئيلان للغاية ليُشكِّلا الفرق. أما في الفرنسية فالفعل يتسامى هو (sublimer). ولكن أصل الكلمتين ليس نفسه. فالسمو (sublimity) هو في المقام الأول مقدار من الارتفاع: (sub limen) إلى الحافة الموجودة في أعلى الباب. وهو يعني الرفيع والمرتفع وكل ما ينتمي إلى أعلى المناطق مهما جعلنا هذا الترابط ساخراً في الاستخدام ما بعد الحداثي. وإذا كان ما يقيسه السامي هو عتبة أو حد فإن ذلك سيكون أفضل بكثير، ذلك أن السامي عند كانط هو الموقع الذي ينحسر فيه الخيال ويعود أدراجه، معترفاً بعدم كفايته، ومن ثَمَّ يسعى طلباً لمساعدة العقل ومَلَكَة ما فوق الحواس. أما التسامي [التصعيد] في المقابل فهو عملية تحويل المواد الصلبة مباشرةً إلى غازية، أو في الاستخدام المجازي لفرويد، تحويل الدافع الجنسي إلى مشروع مقبول اجتماعياً. فليس ثمة أي تلاعب لفظي بديل في لغة فرويد الألمانية للربط بين كلمته (*Sublimierung*) وكلمة كانط (*Erhabene*).

وبشكل خاطف يُعلِّق لاكان على التداخل بين الكلمتين في اللغة الفرنسية، فيقول إن هذا التداخل يمكن أن يكون أكثر تطابقاً: «لم نستخرج بعد من تعريف كانط للسامي كل المواد التي يمكن أن نستخرجها. فالتزامن بين هذا المصطلح والتسامي ليس على الأرجح مجرد مصادفة ولا هو ببساطة تشابه في الاسم» (١٩٩٢: ٣٠١). ولكن اهتمامه في حلقة البحث السابعة كان ينصبُّ على الجمال الذي يربطه كانط باستمرار باللذة والإشباع. فرؤية لاكان للتسامي تُرضي الدافع من دون اللجوء إلى العُصاب، ولا يتخذ لاكان أية خطوات أخرى في حلقة البحث السابعة لاستخلاص أية مادة على الإطلاق من السامي. وعندما يصل إلى مسألة تمييز كانط بين السامي والجميل، فإنه يمرر هذا الموضوع إلى شخص آخر ليناقشه، ومن ثَمَّ يعود إلى اهتمامه الخاص بالجميل في القسم المتبقي من حلقة بحثه (٢٨٧-٢٨٦).



وبصورة تناقض ما ذُكر فإن الموضوع السامي عند جيجك ليس جميلاً ولا ممتعاً أو مُشبِعاً. بل على العكس من ذلك، لمّا كان عَرَضاً لمرض شامل على ما يبدو، يُعَدُّ الموضوع السامي في أسوأ أحواله تجسيداً **للتلذذ** المحظور، وهو في أحسن أحواله ليس أكثر من «قناع الموت» (١٥٩ :1999a).

مبدأ اللذة

ما الفرق الذي يُحدثه جيجك من خلال قيامه بالربط التناصي بين التسامي في التحليل النفسي والسامي عند كانط؟ تهتم حلقة بحث لاكان السابعة بالمضامين الأخلاقية للتحليل النفسي. فالسؤال الذي تطرحه هو عما يقدِّمه التحليل النفسي كنتيجة للمحلَّل نفسياً. وبما أن «الخيرات» - كالواجب والتضحية بالنفس والفضائل التقليدية - لا تحل شيئاً، فماذا يعني أن تكونَ خالياً من الأعراض التي تُخفي دائماً الدافع نحو الشيء (Thing)؟ بمعنى آخر، كيف يتسنَّى لنا تجنّب العدوانية المجرَّدة التي تمثل الإسقاط الخارجي المباشر لدافع الموت من جهة، وتأثير القمع والخداع الموجودين في العَرَض المَرَضي من جهة أخرى، والتي يَعِدُ من خلالها العُصاب برؤيته المَرَضية للإشباع؟

من خلال الإجابة عن هذا السؤال المطروح والمتعلق بكيفية تجنُّب الأمراض يدفعنا لاكان إلى عدم تقديم التنازلات لرغباتنا (١٩٩٢: ٣١٩). ومثاله على النتيجة المأساوية لهذا الخُلق هو شخصية أنتيجوني، التي يجبرها ارتباطها بشقيقها على تحدِّي قانون كريون، وهي تعلم أن ذلك سوف يعني أن تعاقب بأن تدفن حية في القبر. والبقية منا، الأقل بطولة، قد يكونون أقل استعداداً للمغامرة بالذهاب إلى ما وراء كل ما نعتقد أننا نعرفه، أو نكون راغبين أكثر في تأجيل اللحظة، ذلك أننا مُطالَبون جميعاً بالانضمام إلى الواقع في نهاية الأمر. وبالنسبة لنا، يجب الاعتراف بما هو مهلك في الرغبة، ولكن هذا الشيء المهلك يمكن أيضاً ترويضه وتهدئته وحبسه كوسيلة للعيش مع آثار هذا الالتزام الذي لا هوادة فيه، أو للتعايش معه فعلياً. فالجميل، إذاً، هو



الحاجز المقبول الذي يقف أمام «حقل الرغبة الجذرية الذي لا يمكن التعبير عنه، وهو مجال التدمير المطلق» (٢١٦).

إن الناس كائنات ناطقة، كائنات حية (متعضيات) - في - الثقافة، وهم قادرون على جعل أنفسهم متناغمين تماماً لا في الواقع العضوي ولا في النظام الرمزي. يومئ الشيء بوعده بالإشباع على مستوى الواقع، ولكن الثمن الذي يجب أن ندفعه مقابل هذا التلذذ سيكون انحلال الذات. والعكس صحيح، فالنظام الرمزي فارغ، وهو الآخر الذي يُشكِّلنا كذوات، إذ لا يمكنه أن يمنح إشباعاً لا يملكه. فالتسامي في تفسير لاكان يوفر الوسيلة للإقامة في الرمزي من دون الإذعان لمطالب القانون الأخلاقي والوحشي الباهظة. ولمّا كان التسامي يُشبِعُ بلا كبت فإنه يتضمّن مبدأ اللذة.

نظرية التسامي عند فرويد

لم تمنح الحداثةُ التسامي اهتماماً كبيراً، فقد كان عصرُنا يميل إلى تفضيل الجنس. ولتبرير هذا التفضيل، تعتمد الحداثة على قراءة لفرويد تهدف إلى صياغة ما يرفضه ميشيل فوكو بوصفه "فرضية الكبت" التي تقول إننا حُرمنا من الإشباع بطريقة غير سليمة (١٩٧٩). ونتيجة لذلك، لم تبدُ فكرة وجود بديل جذابةً بصورة خاصة. ويظهر التسامي بصورة متكررة في عمل فرويد ابتداءً من عام ١٩٠٥ فصاعداً بوصفه تحويلاً لجزء من الدافع الجنسي نحو أهداف أخرى. ويقول إنه عندما يقع الناس تحت تأثير الأنا يتخلّون عن قسم من الإشباع العضوي لمصلحة الأنشطة المقبولة ثقافياً. فالفن، إذاً، هو نتيجة من نتائج التسامي.

يعرض فرويد، أحياناً، كل الشكوك المتعلقة بالعلم في تصويره للفنان. (فالفنانون يتميزون بأنهم ذكور دائماً بالطبع عند فرويد) «الفنان» مُحفَّز ربما، ولكنه أخرق اجتماعياً على نحو استثنائي. فما يريده الفنان هو ما يريده كل الرجال، كالمجد والسلطة وحب النساء، ولكنه عندما يفشل في الحصول على أي منها، ينسحب إلى عالم الخيال، ويتخيل الإشباع الذي يلتمسه. ولكن، في

حين أن معظم الناس في هذه الظروف يتعايشون مع أحلام يقظتهم البسيطة، يُعَدُّ الفنان جيداً بشكل خاص، كما يفسر فرويد، في جعل تخيلاته في متناول الجمهور بأشكال مقبولة ولكن مع إخفاء أصولها. ويحول الفنانون الخيال إلى أعمال فنية، وبوساطة هذه المهارة يستمرون في اكتساب المجد والسلطة وحب النساء. وهكذا يحقق الفنانون أهدافهم في نهاية الأمر، ولكن بإتّباع طريق آخر (فرويد ١٩٧٦: ٤-٤٢٣).

غير أن تفسير فرويد في موضع آخر كان أكثر مدعاة للرثاء، إذ اقترح أن ثمة شيئاً في طبيعة الدافع الجنسي لا يتوافق مع الحضارة، ولذلك فإن البشر الذين تجتثهم الثقافة من أصولهم الحية ينظرون إلى الإشباع الجنسي الكامل على أنه غير ممكن. ولكن ما يثير المفارقة هو أن اللذة التي تكبحها الثقافة بهذه الطريقة تَظهرُ من جديد في الثقافة نفسها عن طريق التسامي: «فعجز الغريزة الجنسية بحد ذاته عن منح الإشباع الكامل حالما ترضخ لأول مطالب الحضارة يغدو مصدراً لأنبل الإنجازات الثقافية التي تدخل حيز الوجود بوساطة استمرار تسامي عناصرها الغريزية. فما الذي سيدفع الرجال إلى توظيف القوى الغريزية الجنسية في استخدامات أخرى إذا تمكّنوا، من خلال أي توزيع لهذه القوى، من الحصول على لذة مُرضية تماماً؟» (فرويد 1977a: ٢٥٩).

لقد عاد عنصر النقص هذا في العلاقة الجنسية للظهور من جديد في تفسير لاكان للرغبة اللاشعورية بأنها غير قابلة للتدمير ولا يمكن إشباعها، وفي إصراره المتكرر في حلقة بحثه العشرين على أنه لا توجد علاقة جنسية أو (حميمية) (*rapport*). ولكن ما يُعقِّد المسألة أكثر هي قناعة فرويد المتزايدة بعد الحرب العالمية الأولى أن ثمة دافعين: الغريزة الجنسية (libido) من جهة، ودافع الموت من جهة أخرى. وبينما يقوم كتاب **[ما بعد مبدأ اللذة]** الذي نُشِرَ عام ١٩٢٠ بفصلهما عن بعضهما بعضاً بشيء من عدم اليقين، فإن كتاب **[قلق في الحضارة]** يُصرُّ بعد عشر سنوات على التمييز بينهما، ويولي



اهتماماً متجدداً بالقدرات الخطيرة لدافع الموت. يؤدي تصريف هذا الدافع نحو الخارج إلى القسوة والوحشية تجاه الآخرين، أما استدخاله فيُنتِجُ الأنا العليا المدمِّرة والشرهة لذاتها، وينتجُ أيضاً ضميراً وشعوراً مُفرطاً بالالتزام الأخلاقي لا يمكنه أن يتحقق أبداً بشكل كامل، وهكذا فإنه يخلق قلقاً لا ينتهي: «كل نبذ للغريزة يصبح الآن مصدراً ديناميّاً للضمير، وكل نبذ جديد يزيد من شدة هذا الأخير» (فرويد ١٩٨٥a: ٣٢١). فالحضارة ضرورية كوسيلة للدفاع ضد العدوانية المفرطة، ولكن آثارها لا تزال مخيبة للآمال. وضمن عُسر الحضارة يجب أن نشمل الضرورات الأخلاقية الناكرة للذات والرافضة لها التي تتميز بها الأنا العليا، وكذلك العدوانية نفسها ولكن تحت اسم آخر.

نظرية التسامي عند لاكان

ينكر لاكان، من خلال تعقب مسار معين في ملاحظات فرويد المنتشرة على نطاق واسع، التعارض الثنائي الذي يتمسك به فرويد على نحو غير مستقر بين الغريزة الجنسية والموت. ويرى لاكان أن الدافع جنسي ومهلك على حد سواء، فهو الذي يهب الحياة ويُدمِّرها في آن واحد. وفي حلقة البحث السابعة لا تُعَدُّ الرغبة الجنسية مشكلةً جوهرية، إذ يقول لاكان إن الجنس أمر طبيعي بحد ذاته، ولكن لا يمكنك الاعتماد عليه: «فمن الممكن بلا شك أن نحقق للحظة واحدة في هذا الفعل شيئاً يُمكِّنُ إنساناً ما من أن يكون حاضراً لإنسان آخر في المكان الذي يكون حياً وميتاً بالنسبة للشيء. وفي هذا الفعل وهذه اللحظة فقط، يمكنه أن يحاكي بجسده تحقيق ما لا يمكنه أن يكون تحت أي ظرف من الظروف. ولكن حتى لو كان احتمال هذا التحقيق استقطابياً ومركزياً، فلا يمكنه أن يُعَدَّ في وقته المناسب» (لاكان ١٩٩٢: ٣٠٠). فالجنس «يحاكي» التلذذ المستحيل، أي اللقاء مع الشيء، ولكنه لا يحققه تحت أي ظرف من الظروف.

ولكن في الوقت نفسه، تهتم حلقة البحث السابعة بالجنس أقل من اهتمامها بالموت. وبرأي لاكان لم يكن الجنسُ أصلاً (origin) أبداً، بل



«يحتل» ببساطة - وكأنه جيشٌ غازٍ - حقل الرغبة (٢٨٧: ١٩٧٧) الذي يتم استحضاره إلى حيز الوجود مع فقدان الواقع الذي يظهر في خضوعنا للنظام الرمزي. وفي تفسير لاكان، يشمل التسامي الحب الرومانسي، فليس ثمة صراع بين التسامي والجنس، بل على العكس من ذلك، ينطوي الجنس على الدال الممتع. فالتسامي يحجبنا عن اللقاء المستحيل مع الشيء الساحق، وليس مع لذة الجنس.

ولكن بما أن لاكان كان نِتاجاً لعصره في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات من القرن العشرين، عندما حبسَ العالَمُ أنفاسَهُ لمَّا هددت قوتان عظيمتان بعضهما بعضاً بالفناء النووي، أصبح لاكان منشغلاً على نحو متزايد بدافع الموت، وتحديداً بتعبير هذا الدافع عن قدرة البشر على تدمير عالمهم باستخدام أسلحة الدمار الشامل. فالتسامي يُهدِّئ الدافع من دون اللجوء إلى علم الأمراض، ومن دون اللجوء إلى التدمير.

وثمة نوعان من العوائق المحتملة بين موضوع الدافع وهدفه، وهما طريقتان لإبعاد الشيء الحيوي والمسبب للموت: فمن جهة هناك الأنا العليا، ومن جهة أخرى، نجد التسامي. ومن الصحيح أن لاكان يشبه فرويد في أنه يرى الأنا العليا «فاحشة»، «ومتوحشة»، و«مهووسة» (٧: ١٩٩٢). ويجادل لاكان بأنه كلما قمنا بتنازلات أكثر لهذا «الطفيلي»، ازدادت مطالبه منا (٣٠٢). فمُثُله هي «الخيرات/المباهج»: أي القيم التقليدية و«مباهج الأسرة والمباهج المنزلية... وخيرات تجارتنا أو مهنتنا ومباهج المدينة، وما إلى ذلك». ولكن التحليل النفسي كما يصرُّ لاكان ليس متاحاً لدعم الحلم البرجوازي ومطالبه المتزمتة من أجل التضحية البشرية (٣٠٣).

وإذا رفضنا هذه الخيرات التي تمثل الأنا العليا، إذاً، فثمة خيار واحد هو أن نذهب طوعاً بإرادتنا مع أنتيجوني، إلى منطقة بطولية تقع وراء بعد اللذة، وإلى عالم من السلب الكلي، أو إلى موضع روحاني هو موضع الدافع نفسه. وفي هذه الأثناء، يَعِدُ التسامي باللذة على مستوى الدال، بما في ذلك

اللذة التي توفرها مسرحيات سوفوكليس، وليست أقلها أهمية بطبيعة الحال مسرحية **[أنتيجوني]**. فالتسامي، إذاً، هو الحاجز «الحقيقي» بيننا وبين الدمار المطلق، فهو مفضل بالنسبة للبضائع، لأن الجمال "يقترب" من الشيء (٢١٦-٢١٧). فمبدأ المتعة يُقدِّمُ الجميل على أنه قادر على التلميح للشيء، ما يسمح له بالكشف عن طبيعة الدافع، وبذلك فإنه يُقدِّمُ الإشباع الذي يختلف عن هدفه (٢٩٣، ١١١).

ليس ثمة شيء وجداني أو انهزامي حول الجميل عند لاكان، بل على العكس «يقترب الجميل من الشر أكثر من الخير» (٢١٧). وعلاوةً على ذلك، فإن «وظيفة الجميل على وجه التحديد هي أن يكشف لنا عن موقع علاقة الإنسان بموته، وأن يُظهِرَهُ لنا في ومضة عمياء فقط» (٢٩٥). ومن خلال تطويق الفراغ الذي يَسِمُ موضع الواقع المفقود بالنسبة إلى الذات، تمارس الثقافة الجانب الإبداعي للدافع وذلك للقيام بتلميحات على مستوى الرمزي إلى الشيء الذي لا يمكن الوصول إليه، والذي يقع في حد ذاته وراء اللذة. فالرمز في الثقافة يقع بيننا وبين الموضوع الجذاب والمرعب والخطير للدافع.

جيجك أمْ لاكان؟

لنكن واضحين قدر الإمكان، لا أريد القول إن تمثّل جيجك الخاص للاكان ومقدمته عن السامي أمران غير شرعيين. فالتناص يقودنا إلى ما وراء مجرّد المحاكاة. وبالطريقة نفسها التي يعيد بها لاكان قراءة فرويد لخلق تحليل نفسي قد لا يألفه أتباع فرويد، يخلق جيجك رؤية للاكان ليست لاكانية في مجملها. فكلاهما، بطبيعة الحال، يمارس القدرات الإبداعية للتسامي في هذه العملية.

وعلاوةً على ذلك، تشمل حلقة البحث السابعة ما يدعم كفايةً تحليل جيجك لطبيعة الإنسان بأنها ترتكز على العدائية. فالتلميحات إلى التهديد بالأسلحة النووية تسلك طريقها في حلقة البحث السابعة بأكملها. وكما كتب فرويد **[ما بعد مبدأ اللذة]** عام ١٩٢٠ عقب الحرب العالمية الأولى، أعادت

حلقة البحث السابعة كتابة - أو على الأقل أعادت الحديث عن - نص فرويد بعد أربعين عاماً، وذلك في اعتراف كامل باحتمال جديد وغير مسبوق للتدمير المروع الذي تطور وأصبح جاهزاً للاستخدام البشري (١٠٤-١٠٥، راجع أيضاً ٣٢٤-٣٢٥)، بل إن لاكان يتمكَّن من الكشف عن تلميح إلى الحروب الحديثة في إحدى جوقات مسرحية **[أنتيجوني]** (٢٦٦).

يُعَدُّ الشيء (Thing) عدوانياً بصورة لا يمكن إنكارها، بل إنه سامٍ بطريقته الخاصة. لا يقول لاكان ذلك، ولكنه يميزه بأنه «مستحيل بالنسبة لنا أن نتخيله» (١٢٥)؛ ومما لا شك فيه أنه لا يمكن أن نجعله حاضراً. ويرى ليوتار الرابطة، على الرغم من أنه لا يعزو ذلك إلى لاكان نفسه (١٩٩١: ٣٣). بيد أنه لا يوجد هناك في حلقة البحث السابعة موضوع سامٍ (sublime object) يتم رفعه بصورة غير معقولة إلى رتبة الشيء (Thing)، ولا يوجد صنم ولا خيال يوفر بؤرة للعدائية. بل على العكس، عندما يُعترَف بالشيء بأفضل حال ممكن، فمن المفضل أيضاً أن يحجب الدال هذا الشيء، ومن ثمَّ يمنحنا الدال اللذة.

ولتأمين الموضوع السامي للأيديوجيا، يضحِّي جيجك برؤية التسامي التي تفسر وجود الثقافة. وإذا قدَّم جيجك نظرية عن الطبيعة البشرية استناداً إلى لاكان فإن ما يقدمه لاكان استناداً إلى فرويد هي نظرية عن الثقافة الإنسانية بوصفها الأمل الوحيد للتقارب بين النظامين الرمزي والواقعي.

يصرُّ لاكان على وجود فجوة بين الواقع والدال، في حين يقوم ليوتار بتعديل لاكان ليصل إلى فجوة مثالية بين الفكرة والدال في ضوء السامي. أما جيجك فينكر وجود الواقع، ولكنه يضع الموضوع السامي في قلب الثقافة. غير أن ما يثير المفارقة هو أن ذلك يقوده إلى تجاهل قدرة الدال على منح اللذة، على الرغم من أنه يبرهن عليه مراراً وتكراراً في كتاباته الممتعة للغاية. إن لاكان وحده الذي يحتفظ بإيجابية جوهرية وهي أن الدال لا يمكنه السيطرة، فهو منطقة مجهولة نواجهها بخوف وارتعاش، ولكن دون وجود أثر



للاهوت. يقول جيجك إن عليك المرور عبر الخيال لتصل إلى الفراغ. أما لاكان فيقول بإمكانك أن تصنع أشياء كثيرة.

فصنع الأشياء، إذاً، هو ما تتكوَّن منه الثقافة، على افتراض أن الأشياء قيد النقاش تشمل الأواني والخرز والقصص واللوحات والصور والأفلام والمقالات والكتب الأكاديمية. وهذه هي المادة التي تُشكِّل النقد الثقافي، ولاكان وحده، الذي يتجاهل إلى حد كبير السامي الكانطي، يعطينا تفسيراً نظرياً لوجوده.

العودة إلى الحداثة

يجب أن يكون اختبار أية نظرية هو ما تقدر على تحقيقه في الممارسة. ولنفترض، إذاً، أننا أردنا إعادة كتابة قصة ليوتار المقنعة حول رفض الواقعية من أجل تبني الحداثة وما بعد الحداثة، وهذه المرة ستكون في ضوء تفسير لاكان للتسامي، فكيف ستبدو القصة؟

يجادل لاكان بأن الأواني والمعابد والصور المنظورية كلها أشكال الجميل، وكلها طرق لتطويق الفراغ، وبذلك فإنها تُلمِّحُ إلى الشيء الموجود في الواقع المفقود لكنْ الذي لا يُنسى. (لاحظ مرة أخرى أن لا شيء من هذه يمكن أن يكون سامياً بالنسبة لكانط، إذ يستثني بصراحة من تعريفه كل الأشياء المصنوعة حتى كنيسة القديس بطرس في روما (١٣٦: ٢٠٠٠). بيد أن الحداثة ترفض المنظور بوجه خاص، والقيم الواقعية التي تمثلها بوجه عام، كالأوهام وحيل الشعوذة، المصمَّمة من أجل طمأنة الذات أنها تمتلك الحقيقة بشأن موضوعات المعرفة. وتشدد الحداثة على الدال، سواء بروح «الندم» على الحقيقة غير القابلة للاسترداد أو «الابتهاج» بقدراتها الإبداعية. قام الرسم الحديث أولاً بجعل الفراغ مُسطَّحاً، إذ دفع بشكل متزايد نحو التجريد ومن ثمَّ سعى، بعد جيل واحد، إلى إيجاد طرق لاستحضار البُعد الثالث المفقود على مستوى سطح الصورة نفسه. فعلى سبيل المثال، استمر جاكسون بولوك (Jackson Pollock) في وضع طبقة من طلاء الرسم فوق

أخرى إلى أن يصبح سطح الصورة ناتئاً إلى الأمام نحو المُشاهِد. وكان في معظم الأحيان يدمج أجساماً صغيرة كالمسامير الصغيرة والكبيرة والأزرار والنقود المعدنية في لوحة الرسم نفسها. وعلى العكس من ذلك، كان لوسيو فونتانا (Lucio Fontana) يُمزِّق قماش الرسم أحادي اللون ليسمح للمُشاهِد أن يلقي نظرة على ما هو غير موجود أمامه وعلى ما يكمن وراء المظهر الدلالي الخارجي.

وثمة أشكال أخرى ترفض فن الرسم نفسه. فما هي **[نافورة]** دوشامب؟ إنها ليست بالتأكيد منحوتةً ولكنها عمل ثلاثي الأبعاد أنتجها رسام قام بتحدي أعضاء جمعية الفنانين المستقلين في نيويورك ليعيدوا النظر، بالإضافة إلى أمور أخرى، في التقسيمات التقليدية العامة التي شكَّلت الفن (دوف ١٩٩٩: ١٤٧-١٥٤). وبعد ذلك طوقت صناديق دونالد جاد (Donald Judd) الصغيرة الفضاء وتبرَّأت في الوقت نفسه من أي جمال تزييني. وفي عمله **[بلا عنوان]** (*Untitled*) الذي أنجزه عام ١٩٨٨، والموجود الآن في بروكسل، توجد عشرة صناديق موضوعة فوق بعضها بعضاً بشكل عمودي ومتباعدة بالتساوي مقابل الجدار، حيث كانت الأسطح العلوية والسفلية مصنوعة من النحاس لكي تعكس البيئات المحيطة بها. وبسبب هذه الانعكاسات واعتمادها على الضوء، يظهر بعضها صلباً وبعضها مفتوحاً. والأكثر صلابة ربما هي بنى سول ليويت المفتوحة التي لا تُعَدُّ أكثر من إطارات، كالمكعبات والمستطيلات والأشكال التي تشبه الخلايا، والتي تشير إلى موضع الانغلاق، وبهذه العملية فإنها تعزل المناطق الشاغرة.

وفي الوقت نفسه، تسمح لنا التصويرات المجسَّمة (installations) كبيرة الحجم بالوصول إليها، داعية الناظر إلى الفضاء الذي تؤطره، ولكنها تكون إشكالية غالباً عندما تفعل ذلك. فالحديقة الشتوية (*Le Jardin d'hiver*) لجان ديبوفيه (Jean Dubuffet) (الموجودة في متحف الفن الحديث في باريس ١٩٦٨-١٩٧٠) تسحرنا بالفعل وكأنها بيت من بيوت الأسكيمو الجليدية

البيضاء من الداخل، ولها خطوط سوداء جعلها الفن البصري (op art)[(١)] مألوفةً لتُرسَم على «الجدران» و«الأرضية». إن بطانة البيوت الجليدية غير متساوية في كل المواضع، والأرضية لها مستويات مختلفة، وسطوح «الجدران» و«السقف» تكون عُقدية ومنحنية ولا يمكن التنبؤ بها، وتبدو الخطوط السوداء متباعدة عشوائياً ولكنها مستمرة. وبعد لحظة أو اثنتين، تبدو الأسطح وكأنها تتحرك استجابةً لتحديقنا بها، وتصبح النقطة المحددة التي ينظر منها المُشاهِد الثابت نسبيةً وغير مؤكدة وغير مستقرة. فلم نَعُد نسيطر على الفضاء الذي يحتويه الفن، وبدلاً من ذلك فإننا نكون في داخله، إذ نكون نحن أنفسنا ضمنه وداخل إطاره.

وبطريقة مختلفة نجد أن **[المتاهة: ألبوم والدتي]** (*Labyrinth: My Mother's Album*) لإيليا وإميليا كاباكوف (Ilya and Emilia Kabakov) (الموجودة في متحف الفن الحديث في بريطانيا ١٩٩٠) تُوجِّهُ المُشاهِد إلى سلسلة من الممرات المضاءة بشكل خافت، والمُسطَّرة بصور من الحياة في روسيا السوفييتيّة. هناك صوت هتاف، وعندما نصل إلى قلب المتاهة يصبح الصوت أعلى، بيد أنه لا يوجد شيء لنراه باستثناء غرفة مُربَّعة صغيرة مع ما يشبه ركام البناء. فقد تبين أن الحقيقة التي سعينا إليها في قلب العمل، إذا كانت حقيقةً فعلاً، مخيبة للآمال وليست إلا بقايا مبتذلة وأشياء غير مرغوب فيها.

الشبح

يمكن أن تتضاعف الأمثلة إلى ما لا نهاية، ولكن التصويرات المجسمة لأحد الفنانين تتصل بعلاقة فريدة مع وصف لاكان لحافز الفن الذي يهدف إلى

---

(١) الفن البصري (الأوب آرت): مدرسة في الفن الحديث والفن التجريدي تميزت باستخدام الأشكال والنماذج الهندسية التي لا توجد بشكلها الطبيعي، واستخدام الألوان البراقة لخلق الأوهام والصور البصرية التي تبدو أنها تتحرك أو أنها شيء مختلف عما هي عليه، وبذلك فإنها تحرر الفن من كل شيء باستثناء التداعيات المرئية. (المترجم).



تطويق الفراغ. فقد جسّمت ريتشل وايتريد (Rachel Whiteread) فضاءاتٍ شاغرة، وجعلت المناطق الموجودة تحت الأسرّة والطاولات والكراسي وداخل خزانة الثياب وتحت السلالم وعلى الأرض حقيقيةً وملموسة. فعملها بعنوان **الشبح** (*Ghost*) الذي أُنتِجَ عام ١٩٩٠ يجعل الفضاء الفراغ صلباً داخل غرفة في أحد منازل العصر الفيكتوري، منتجاً تأثيراً يقترب من تأثير الغريب (uncanny).

وجسّمت وايتريد عام ١٩٩٣ الفضاء الداخلي لبيت بأكمله في منطقة إيست إند في لندن، وتركت المجسَّم الصلب في مكانه بعد أن هُدِّمَ المنزل الذي شكَّلت شرفته جزءاً طبيعياً منه. وبعد أن بقي المنزل وحده، بنوافذه العمياء (المغلقة)، في منطقة عُشبية إلى جانب الطريق، فَتَنَ هذا العمل الفني الناظرين بسحره الكئيب (الشكل ١-٩). كتب أندرو غراهام ديكسون (Andrew Graham-Dixon) في صحيفة **[الإندبندنت]** (*The Independent*) في الثاني من نوفمبر عام ١٩٩٣ الآتي: «إن العمل الفني المعنون **[المنزل]** (*House*) ما هو إلا مفارقة تعيَّنتْ فعلياً لأنه نصبٌ مصنوع من فضاء خالٍ، شيء شُيِّدَ من غياب الأشياء. وكونه مسكناً لا يصلح للسكن، ومبنىً لا يمكنك الدخول إليه، فإنه أشبه بالصندوق التنتالوسي (tantalus)[(١)]. هو في الوقت نفسه أثرٌ دارس ومحفِّز للخيال (فمَنْ عاش هنا؟ وماذا فعل أصحابُهُ؟ وكيف كان شعورهم؟) إلى جانب كونه عملاً منحوتاً مُثقَلاً بإحساس عميق بالفقدان.

كان الفقدان، في الواقع، شرط بنائه، إذ لم يصل [المنزل] إلى حيز الوجود إلا نتيجة هدم المسكن الذي أخذ هذا العمل الفني مكانَهُ. وأخفق حماسُ عالم الفن ومعظم الصحف تجاه هذا العمل في التخفيف من قرار مجلس البلدية التخلص منه، وهُدم **[المنزل]** بعد شهور قليلة من بنائه، وهكذا أصبح في نهاية الأمر مفقوداً مرتين.

---

(١) صندوق مقفل مشتمل على أشياء مرئية ولكن لا سبيل إلى الفوز بها إلا بالحصول على مفتاح الصندوق. (المترجم).





(الشكل ١ - ٩)

[المنزل] لريتشل وايتريد الذي فتن الناس بسحره الكئيب

(ريتشل وايتريد، [المنزل] (House)، ١٩٩٣).

كانت هناك خاصية محرجة في [المنزل]، فقد كان كما لو أننا أصبحنا مطّلعين على أسرار شيء لا يُعرَض عادةً، شيء شخصي أو منزلي أو عائلي خاص أصبح مُعلَناً عنه برعونة. ومع ذلك لم يكن هناك شيء لنراه بعد كل ذلك، باستثناء الفراغ المتحجِّر بصورته المستحيلة والمُصاغ بحذافيره على شكل إسمنت. فيمكن قراءة **[المنزل]** كتمرين يتعلق بالحنين إلى لندن الفيكتورية، أو كبيان سياسي حول مهازل سياسات الإسكان داخل المدن، أو كبرهان على الإبداعية اللامحدودة للفن المعاصر. كما أنه يشهد أيضاً على إمكان الغياب الذي جُلب إلى الحاضر، فهو الفضاء الذي يمثل السبيل الوحيد لتسجيل الواقع المفقود الذي جُعل مرئياً ومحجوباً في آن واحد. ولم يكن هناك أي مدخل لهذا **[المنزل]**، ومع ذلك فقد رأيته أمامك، فلم يحجب هذا **[المنزل]**، بأي معنى من المعاني، أي شيء.

غير أن **[الشبح]** الأصغر، وهو تجسيد وايتريد لغرفة واحدة، لا يزال معروضاً في معرض ساتشي. والإقبال عليه من دون توقعات، كما فعلتُ أول مرة، هو بمنزلة اللقاء مع لغز، فهو شكل غامضٌ ومألوف على نحو غريب، ويعلن نفسه تدريجياً أنه غرفة، لكنها معروضة من داخلها إلى خارجها. فالانطباع العام الذي يعطيه الجص الأبيض بشقوقه المصبوبة والمصنوعة من ألواح خشبية تتصل بالأرض وألواح حائطية لتعليق الصور هو انطباعٌ كلاسيكي وتذكاري، لكن المدفأة الضخمة تبرز إلى الخارج بتناقضها الغريب، في حين تظهر المآخذ الكهربائية كتجويفات في الجدران. وكانت إطارات النوافذ فارغة ومقلوبة. أما ألواح الأبواب فكانت معكوسة. وإذاً، لا يمكنك بالتأكيد الدخول إلى هذه الغرفة.

وهذه الغرفة لا تمنح الناظر أية نقطة للنظر منها. فالعمل يحمل تشابهاً وثيقاً بالضرورة مع الفضاء الذي سُبك منه، ولكن رؤية **[الشبح]** تعتمد الآن على إزالة تصورنا له من الغرفة كما كان آنذاك. وبما أنه عملٌ طَبَعَهُ ماضيه نفسه بحرفيته، فإنه يستحضر لنا في الوقت الحاضر لحظةً كانت قد اختفت، لكن ذلك يحدث كنوع من الانبعاث أو إعادة الإحياء. وهكذا فإن التصوير المجسَّم بهذه الطريقة ليس له زمن. ولمّا كان **[الشبح]** أبيض ولا حياة فيه ويشبه الطيف، كما يشير اسمه، فإنه في الوقت نفسه حقيقي وله دلالة. ويبدو **[الشبح]** في الوقت نفسه مُعرَّضاً بشكل غريب لأي شيء إذا عزلناه عن الغلاف الخارجي الذي يشكل الحالة الأصلية لوجوده. فمن الصعب تحديد الشعور الذي يُحدثه، إذ يعطي شعوراً حزيناً ومهيباً، ويعطي بصورة تثير المفارقة شعوراً ذكياً ومبهجاً. وما يدعو للسخرية هو أن عملية بنائه تمثل انعكاساً دقيقاً للتسامي بمعناه الحرفي والكيميائي: لقد قامت وايتريد بتحويل الغاز مباشرةً إلى مواد صلبة.

وحدها القطيعة بين الفن والواقعية هي ما جعلت **[الشبح]** ممكناً. ومع ذلك فإن وعي التقليد المنظوري لا يزال يعطي الكثير عن هذا العمل الذي

يُخلِّدُ بالنصب التذكارية وبصورة غير محتملة الفراغات التي كانت مواقع الرغبة في أعمال التراث الغربي الكلاسيكية. وفي هذا المعنى أيضاً يمتدح **[الشبح]** الماضي ويشهد لقدرة الفن على اتخاذ أشكال جديدة، وبذلك فإنه يكتشف قواعد ليوتار حول ما يتم القيام به.

يمكن بسهولة أن تمنح دراسة الثقافة الشعبية انطباعاً بأن لا شيء يتغير. فالأجناس الفنية الهوليوودية، التي تتكرر بطريقة لا تنتهي، وذلك لتضمن نجاحها التجاري، أو المسلسلات «الجريئة» جداً في موضوعاتها، ولكن المُحافِظة تماماً في شكلها، قد تبدو أنها تدعم نسخة من الحتمية الثقافية. هذا انطباع خاطئ. لقد جادلتُ في الفصل الأول بأن هوليوود نفسها تندفع نحو حدود قابلية التنبؤ وما بعدها. غير أن فكرة ليوتار هي أننا نحتاج (أيضاً) إلى الطليعة، حيث تغدو التحديات للقواعد هي القاعدة، وحيث تتوغل الثقافة في عمق الفضاءات التي لم تُحدَّد معالمها. وقد تم الحصول على هذا المجال حالياً بصورة أوضح من خلال الفنون البصرية. فأعمال وايتريد الفنية تُوسِّعُ نطاق الثقافة بطريقة لاكانية محددة وفضولية، مجسِّدة الفراغ الذي يُلمِّحُ - من خلال التمثيل - إلى الواقع المفقود والشيء المستحيل الذي يَقُضُّ مضجعَ الكائن الناطق.

مالون يموت (Malone Dies)

منذ جيل مضى، استحضر صموئيل بيكيت الذي كان معاصراً للاكان نفسه الواقعَ غير القابل للمعرفة بطريقة مختلفة. تبدأ رواية بيكيت [مالون يموت]، بالكلمات الآتية: «سأكون ميتاً قريباً على الرغم من كل شيء» (بيكيت ١٩٩٤: ١٧٩). لقد سلَّم مالون بحتمية الموت، على الرغم من أنه كان يفضل أن يحدث ذلك من دون صراع. فـ «آلام الاحتضار»، كما يلاحظ باقتضاب، «هي المشكلة الوحيدة. يجب أن أكون حذراً من آلام الاحتضار» (١٧٩-١٨٠). وتتوقعُ رواية **[مالون يموت]**، التي نُشِرَت لأول مرة باللغة الفرنسية عام ١٩٥١ وترجمها إلى الإنكليزية المؤلِّف نفسه عام ١٩٥٦، بعضَ

المخاوف المطروحة في حلقة بحث لاكان السابعة، على الرغم من أن ذلك يتم بأسلوب خاص يتميَّزُ به مُؤلِّفُها.

كما تتلوَّنُ الروايةُ بمزايا عصرها. وقد أظهرَ نص لاكان المثالي، **[أنتيجوني]**، بطلةَ الرواية وهي ترفضُ تقديم تنازلات أمام رغبتها. وكونها مرتبطة عضوياً بأخيها المتوفَّى أكثر من ارتباطها بأي إنسان آخر (إذ تقول إن الزوج أو الطفل قابلان للاستبدال، ولكن أمها وأبيها لقيا حتفيهما، ولذلك لن يكون بمقدورها الحصول على إخوة جدد)، تُصِرُّ أنتيجوني على القيام بطقوس الدفن لأخيها مُخالفةً بذلك قانون كريون. ولأنها تقبل بعقوبة الدفن وهي على قيد الحياة، فإن «تجسيد» أنتيجوني لدافع الموت يُعَدُّ بطولياً (لاكان ١٩٩٢: ٢٨٢). وفي غضون ذلك يدخل أوديب المنطقة الفاصلة بين الحياة والموت، لأنه أصرَّ أيضاً على الانصياع لرغبته الخاصة، أي أصرَّ في هذا المثال على «معرفة القول الفصل بشأن الرغبة». وحاول الجميع من دون جدوى أن يثنوه عن أسئلته المُلحَّة حول هويته، ولكنه أصرَّ على الاستمرار بطرحها. ويموت أوديب وهو يلعن، إذ لم يتأقلم مع وضعه. ومن ناحية أخرى، يمثل الملك لير - الرجل الغضوب المسن الذي لم يتخلَّ عن رغبته أيضاً - نسخة «تبعث على السخرية» من الالتزام نفسه (٣١٠: ١٩٩٢)، إذ يعتقد هذا «المسن الأحمق» أن بإمكانه الدخول إلى المنطقة نفسها بموافقة الجميع - وأن «يجعل الأرض والمحيطات تُرجِعُ صدى» أنَّاته، لأنه أخفق في فهم أن هذا هو مكان الحرمان (٣١٠-٣٠٩: ١٩٩٢).

بيد أن مالون بطلٌ يناسب زمننا الساخر، فليس ثمة شيء بطولي جداً حول مالون باستثناء رفضه لوضعه. وبما أنه لم يكن رزيناً ولا هادئاً، لم يُقدِّم مالون أية تنازلات للقانون الأخلاقي: «اسمحوا لي أن أقول قبل أن أذهب إلى أبعد من ذلك إنني لا أغفر لأحد. أتمنى لهم كلهم حياةً شنيعة، وأن يدخلوا بعد ذلك إلى جهنم ليعيشوا حَرَّها وجليدها، وأن يحظوا في الأجيال القادمة المقيتة باسم تكريمي» (بيكيت ١٩٩٤: ١٨٠).



يقيم مالون وحده في المنطقة الواقعة بين الحياة والموت في غرفة معزولة لا يمكنه تحديد موقعها بدقة. فهل يمكن أن تكون «إحدى قصور الجنة» ربما؟ إنه لا يعتقد ذلك (١٨٤)، إذ تبدو غرفة في منزل عادي، غير أنه لا يزال هناك بعض الشك. فهل هي قبو ربما؟ وهل الحيز الذي يتوهّم أنه الشارع في الخارج ليس إلا خندقاً في أحد سراديب الموتى (٢١٩)؟ يُسجَّل فقدان الإحساس التدريجي بلغة هذا الفضاء المبهم. ففي إحدى المراحل يتوقف الضوء عن الدخول من النافذة: كان الضوء موجوداً هناك ويتألق، ولكنه لا يدخل تاركاً الغرفة في الظل، لا، ليس حتى في الظل، بل «نوع من الضوء الشاحب الذي لا يُحدِث أي ظل»، «وهجٌ رمادي» عديم اللون» (٢٢١). فهل الغرفة، في نهاية الأمر، موجودة في رأسه ليس إلا، وأسطحها الستة مصنوعة من عظام؟ والأسطح الباهتة ابيضّت (٣-٢٢٢)، وأخيراً «يرتفعُ السقف ويسقط، يرتفع ويسقط، بتواتر، كما هي الحال عندما كنتُ جنيناً... إنني أُولد إلى الموت، إذا جاز لي أن أجرؤ على التعبير، وهذا هو انطباعي. والقدمان تخرجان واضحتين بالفعل من العضو التناسلي النسوي العظيم الذي يمنح الوجود. تقديم مناسب أثقُ به. سيكون رأسي آخر شيء يموت. اترك مسافة بين يديك. لا أستطيع... هذه هي نهايتي. لن أقول المزيد» (٢٨٥). يعكسُ الموتُ عمليةَ الولادة، كما يستعد هذا «الجنين المسن لدخول المقبرة» (٢٢٦).

إن موت الإنسان يعني أن يتحد من جديد مع الواقع الذي أتينا منه، ولكن مالون الحي ليس مرتاحاً لا ككائن حي في جسده ولا على مستوى الدال. «لقد تدربتْ كل حواسي على ما يجول في داخلي. الظلام والصمت والعفن، هذه ليست فريسةً لها. فأنا بعيد عن أصوات الدم والتنفس» (١٨٦). مالون ليس جسده، هو، من جهة أخرى، ليس وعياً أيضاً: «الفكرُ يسعى لإخراجه»، كما كان يفعل دائماً، حيث لا يمكن العثور عليَّ» (١٨٧). والفضاء الذي يقيم فيه، مهما بلغ عدم استقراره ومهما كان تعريفه غامضاً، يبدو أسهل للتحديد من هويته.

بيد أن مالون يلجأ إلى الدال ليحافظ على مسافته من الواقعي، من عملية الموت الجسدية. يخبرنا مالون القصص ومن ثمَّ يكتبها في مُفكِّرته. وأول مجهود يقوم به في صيغة حكاية شعبية أو حكاية عامة (*Bildungsroman*) يُشعِرُهُ بالملل (ليس من دون سبب). فحالما يتحلل جسده تتحسن القصص، وتصبح المحاكاة الساخرة للأجناس الأدبية القائمة أكثر وضوحاً. وتروي إحدى هذه القصص في أحد الملاجئ كيف ارتبط ماكمان المسن مع مرشدته المسنة واسمها مول. كانا في البداية غير قادرين، «ولكنهما كانا بعيدين عن فقدان الأمل، وبدأا بالإحماء استعداداً للعمل. وبالرغم من أنهما كانا عاجزين تماماً من الناحية الجنسية، إلا أنهما نجحا أخيراً، بعد أن استدعيا لنجدتهما كل موارد الجلد والمخاط والخيال، في الحصول على نوع كئيب من الإشباع من أعضائهم الجافة والضعيفة» (٢٦١).

يُبقي مالون في قصة الحب الغريبة هذه الكائن الحي والدال متمايزين تماماً، ويضعهما كذلك في علاقة متبادلة معاً. وقد اتضح أن الجماع سيكون له تأثير جيد على مهارات ماكمان اللغوية، لدى تعلمه بشكل تدريجي متى ينطق «نعم ولا لا، المزيد، تكفي تلك الكلمات التي تُبقي الحب حياً» (٢٦١). يكتشف مالون لذة القراءة لأنه كان يرد على رسائل الحب الملتهبة التي أرسلتها مول، ومن ثمَّ يبدأ كتابة قصائد سيئة للغاية.

تنتهي رواية **[مالون يموت]**، كما يجب أن تنتهي، مع الدال وليس مع الواقع، ولكنها لم تصل إلى انغلاق. كان مالون في خضم سرده لقصة نزهة ليرويها لزملائه في الملجأ، وكأنها إحدى النزهات البشعة التي يقوم بها المرء في أيام الأحد التي تُنظِّمها راعيتهم، السيدة بيدال، عندما يبدأ النص بالتلاشي.

فهل ثمة شيء يرفع المعنويات هنا؟ لا، في الواقع. ولكن هناك كوميديا، وهي تريحنا. ففي غياب البطولة، هناك على الأقل تفانٍ، إذا اعتبرنا ازدراء مالون الحازم للموت الحقيقي تفانياً. وفوق كل شيء، هناك لذة في



خفَّة الدم الكئيبة التي يتميز بها نثر بيكيت. فما البراعة اللفظية والقصص والنكات والهجاء والمحاكاة الساخرة والنقد اللاذع نفسه، في المآل، إلا إثباتات للدال في وجه الواقع؟ أليس هذا بالضبط ما نجيده نحن الكائنات الناطقة كوننا كائنات حية - في - الثقافة؟

نظرية للثقافة؟

يوفر لنا تفسير لاكان للتسامي وسيلةً لفهم اللذات التي يقدمها الدال للكائن الناطق، من دون اختزال الثقافة إلى شيء آخر: كالتعليمات الأخلاقية، أو السيطرة الأيديولوجية، أو الحتمية النصية. ويمكن أن تمثل جوانب معينة من الثقافة في لحظة محددة بعضاً من هذه الأشياء أو كلها، ولكن الثقافة في حد ذاتها لا تجعلنا أفضل أو أسوأ. وإذا كانت الثقافة تُخضِعُ الناس، فإنها لا تستبعد إمكان المقاومة، فهي لا تتخلى عن استياءاتنا، ولكنها توفر فرصةً للانخراط بها في الوقت الذي تجد فيه الرغبة نقطةً تركز عليها. وبالنسبة للمفسر اليقظ، يمكن للثقافة أيضاً أن تخبرنا بأكثر مما تعتقد أنها تعرفه عن هويتنا وما يمكن أن نكون.



مراجع للاستزادة

مصادر عامة

إن أفضل نصيحة أقدِّمها للقارئ هي عدم الوثوق بكل المقدمات (حتى مقدمتي!). فالتفسيرات تختارُ دائماً، وقد لا تختار بالضبط، تلك الاستبصارات التي من شأنها أن تُمكِّنك من تشكيل قضية جديدة وصعبة. والأنكى من ذلك أن بعض المصادر الثانوية خاطئة تماماً.

وفي الآتي أوصي بمصادر ثانوية مقتصدة جداً بالفعل، وأحاول الإشارة إلى مقاطع من النصوص المُعتمَدة التي تكون مسلية أكثر من غيرها وأقل صعوبةً من غيرها أيضاً. (ربما في يوم من الأيام سيقوم شخص ما بتجميعها معاً في كتاب مختارات). ولكن في نهاية الأمر إذا كنتَ لا تزال تريد مقدمة عامة لمجال البحث، فما لي إلا أن أوصي بكتابي **[ما بعد البنيوية: مقدمة قصيرة جداً]** (*Post-structuralism: A Very Short Introduction*) (٢٠٠٢b) (فهو كتاب مختصر بالفعل).

لاكان

بالإضافة إلى الصعوبة العامة التي نواجهها في النظرية الفرنسية، ثمة مشكلة إضافية في قراءة لاكان. لقد وجَّه لاكان كلامَهُ إلى المحللين النفسيين بادئ الأمر، وتوقَّع منهم الإصغاء بانتباه شديد، نظراً لوجود مرضى خاصين بهم. ولذلك نجد أنه في الحلقات الدراسية التي نستمدها من التسجيلات والملاحظات، أعطى لاكان لنفسه الحق في الاستطراد، وأن يذكر تلميحات دون أن يعلن بشكل واضح جداً متى كان يستأنف موضوعه الرئيسي للأسبوع، وكان يذكر أحياناً تلاعباً لفظياً أو توريةً (باللغة الفرنسية، ولكن ليس بالضرورة بهدف التوضيح في الترجمة) وكان عموماً



غامضاً كما قد يفعل الشخص الذي يخضع للتحليل. ونصوصه المكتوبة على العموم تتطلب جهداً أكثر وبالطرق نفسها.

لذلك فإنك قد تحتاج إلى مقدمة. ينصف مالكولم باوي تعقيدات لاكان، ولكن من دون أن يقوم ببساطة بإعادة إنتاجها (١٩٩١). ويقوم قاموس ديلان إيفانز بذلك تماماً وبدقة متناهية (١٩٩٦)، فيعطينا المراجع التي تبرهن على استخدام لاكان المتغير للمصطلحات، وأفضل طريقة لاستخدام كتبه هي متابعتها. أما بورش-جاكوبسن فهو أصعب، ولكنه ذكي للغاية (١٩٩١)، في حين يشرح شيبردسون بوضوح لماذا لا يتوافق التحليل النفسي مع ثنائية العقل والجسد (٢٠٠٠).

بعد ذلك، لماذا لا نحاول قراءة النصوص نفسها؟ في هذا الكتاب ألُفِتُ الانتباه بصورة خاصة إلى **[حلقة البحث السابعة]**، و**[أخلاقيات التحليل النفسي]** (١٩٩٢). فحلقة البحث هذه تتناول الأخلاق، وبطريقة غير متوقعة إلى حد ما، ولكنها تتناول أكثر العلاقة بين الرغبة والثقافة. فمعظم النقاشات والحجج التي تتمحور حول تطويق الفن للفراغ طُرِحَت في حلقة البحث المعنونة بشكل غير مفيد «تعليقات هامشية» (الصفحات ١٢٨-١٣٨). وحلقة البحث التي تليها تقدم تحليلاً نفسياً للحب المجامل (١٣٩-١٥٤). إذا كنتَ تعرف **[أنتيجوني]** لسوفوكليس فإن قراءة لاكان لهذا العمل قوية جداً، وهي قراءة نصية بشكل مثير للدهشة (٢٤١-٢٨٧). (أما إذا كنتَ لا تعرف المسرحية فمن السهل قراءتها كونها قصيرة). وآخر حلقة بحث في هذا المجلد هي للاكان التي نشرتها دار فينتج للنشر (٣١١-٣٢٥) ويستشهد بها جيجك كثيراً. فتفسير النظرة المُحدِّقة بوصفها *الموضوع a* في حلقة البحث الحادية عشرة صعبٌ للغاية، ولكنه أصبح كلاسيكياً (١٩٧٩: ٦٥-١١٩). وكذلك كانت مقالة «أهمية القضيب» لأنها تحكي قصة اللغة والرغبة (١٩٧٧: ٢٨١-٩١). سجَّلَ لاكان وجهات نظره الأخيرة حول اللغة والجنس في مقالته «إلى ياكوبسون»، فكانت لهذه المقالة فواصل زمنية واضحة، ولكنها لم تقدِّم عرضاً منطقياً (١٩٩٨: ١٤-٢٥).



فرويد

يمكنك أن تفهم لاكان أكثر إذا كنتَ مُطَّلعاً بشكل مسبق على فرويد الذي كتب بشكل مختلف تماماً. والمشكلة هنا هي أن الأمر واضحٌ بصورة مخادعة تماماً. وإذا لم يتماسك الجدل، فإننا نشعر أن ذلك لا بُدَّ أن يكون خطأنا. ليس دائماً! فمن المرجَّح جداً أن تقودك كل المقدمات إلى اتجاه تخطيطي أو بياني لا يساعدك على الإطلاق. ولذلك فإنك لا تحتاج إليها. يمكن أن تعطينا الحالات التاريخية قراءات جيدة، وخاصة مرجعي فرويد ١٩٧٤ و١٩٧٧b. لقد أثرت مقالة «الغريب» (Uncanny) تأثيراً كبيراً في النقد الثقافي (١٩٨٥b)، وللمزيد من المعلومات عن الدوافع انظر مقالة «الغرائز وتقلباتها» (١٩٨٤: ١٠٥-٣٨).

ليوتار

إن الفيلسوف الكبير الآخر الذي أثر في هذا الكتاب هو جان - فرانسوا ليوتار، الذي يمكن أن يكون ممتعاً جداً للقراءة. وإذا كنتَ ترغب في مقدمة فإن مقدمة بيل ريدنغز جيدة (١٩٩١)، ولكن النصوص نفسها أفضل. وتُعَدُّ مقدمة «هل يمكن للفكر أن يستمر دون جسد؟» واضحةً تماماً (والجواب هو «لا») (١٩٩١: ٨-٢٣). تجمع مقالة «حكاية ما بعد حداثية» بين النظرية والخيال العلمي (كما يفعل بطبيعة الحال الكثير من الخيال العلمي) (١٩٩٧:٨٣-١٠١). أما مقالة «الرد على سؤال: ما المقصود بما بعد الحداثة؟» فتعجُّ بالتلميحات، ويمكن أن تبدو صعبة للغاية، ولكن إذا تابعتَ مناقشاتي في هذا الكتاب فلن تجد الكثير من المتاعب في فهمها (١٩٨٤: ٧١-٨٢).

بتلر

إذا أردتَ أن تحدد آراءك حول جوديث بتلر، فعليك أن تقرأ مقدمة الطبعة الأولى من كتاب **[مشكلة الجنوسة]** (١٩٩٩: السابع والعشرون - الثالث والثلاثون) ومن ثمَّ اقرأ الفصل الأول (٣-٤٤). انظر فيما إذا كنتَ تعتقد أن مقدمة **[أجساد مهمة]** تحل مسألة العلاقة بين الجسد والجنوسة بالصورة التي



ترضيك (١٩٩٣: ١-٢٣). أما مقالة «شذوذ بصورة نقدية» فقد تم إدراجها في الأنطولوجيات، ما يوحي بأنها قد أعجبت الكثيرين أيضاً (٢٢٣-٤٢). ومن المؤكد أنها أكثر وضوحاً من أجزاء الكتاب الأخرى، في حين تأخذ مقالة «الجدل مع الواقع» («Arguing with the Real») مسائل مع جيجك، بدلاً من لاكان (١٨٧-٢٢٢). وما يثير الغرابة هي أن المقالة التي أعجبتني أكثر من أية مقالة أخرى في كتاب **[أجساد مهمة]** تعطي قراءة لرواية نيلا لارسن (Nella Larsen) بعنوان **[المرور]** (*Passing*) (١٦٧-٨٥). وتُعَدُّ بتلر جيدة جداً في مناقشة القدرات السياسية لنظرية فعل الكلام في كتابها **[كلام اهتياجي]** (*Excitable Speech*) (١٩٩٧).

جيجك

كتب جيجك الكثير، فقد كان كله مُسلياً ويبعث على التحدي بطرق مختلفة. ويُعَدُّ كتاب **[مختارات جيجك]** (*The Žižek Reader*) خير مكان نبدأ منه، إذ يسمح لك بتقييم مزاعمه في تمثيل لاكان (1999b: ١١-٣٦)، ورؤيته حول تفسير لاكان للحب المجامل (١٤٨-٧٣) وعلاقته بهيغل (٢٢٥-٥٠). كما يتضمن مراجع حتى عام ١٩٩٨، على الرغم من أن تفاصيله التوقعية حول **[الذات الحساسة]** (*The Ticklish Subject*) كانت سابقة لأوانها في الحدث.



مسرد مصطلحات

absence	غياب
alterity	غيرية
antagonism	عدائية
canonical	مكرَّس/مُعتمَد
category	مقولة
common sense	حس مشترك، فهم عام
conception	تصوّر
constructivism	بنائية، النزعة البنائية
continuity	اتصاليّة
cultural constructivism	بنائية ثقافية
cultural determinism	حتمية ثقافية
cultural script	متن ثقافي
cultural studies	الدراسات الثقافية
culturalism	ثقافوية، نزعة ثقافية
dualism	ثنائية، ثنوية
finitude	تناهي
foundationalism	تأسيسانية
gaze	نظرة محدقة
gender	جنوسة
general	عام
generality	عمومية
historicism	تاريخانية
homophobia	رهاب المثلية



homosexuality	المثلية الجنسية
idealism	مثالية
imitation	محاكاة/تقليد
individuality	فردانية
intelligibility	معقولية
intertextuality	تناص
latency	كُمون
linguistics	ألسنية
lisible/readable	قابل للقراءة
object	موضوع
other	آخر
otherness	آخرية
paradox	مفارقة
particular	جزئي
performativity	أدائية
perspective	منظور
plane	مستوي/مسطّح
pleasure	لذة
power	سلطة
presence	حضور
rational	عقلاني
real	واقع/واقعي
reification	تشييء
representation	تمثيل
scopic drive	دافع بصري
scriptable/writable	قابل للكتابة
signifier	دالّ



space	فضاء
subject	ذات
subjectivity	ذاتية
sublimation	تسامي/تصعيد
sublime	السامي
textuality	نصيّة
transcendentalism	الفلسفة المتعالية
tuché	لقاء الواقع
uncanny	الغريب
universal	كليّ



المراجع

Alberti, Leon Battista (1991) *On Painting*, ed. Martin Kemp, Harmondsworth: Penguin.

Appignanesi, Lisa and John Forrester (1992) Freud's Women, London: Weidenfeld & Nicolson.

Augustine (1912) *Confessions*, trans. William Watts, 2 vols, The Loeb Classical Library, London: William Heinemann, vol. 1.

Austen, Jane (1996) *Pride and Prejudice*, ed. Vivien Jones, Harmondsworth: Penguin.

Barnes, Julian (1998) *England, England*, London: Jonathan Cape.

Barthes, Roland (1975) *S/Z*, trans. Richard Miller, London: Jonathan Cape.

– (1976) The Pleasure of the Text, trans. Richard Miller, London: Jonathan Cape.

– (1982) *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, London: Jonathan Cape.

Baudrillard, Jean (1988) *America*, trans. Chris Turner, London: Verso.

– (1995) The Gulf War Did Not Take Place, trans. Paul Patton, Sydney: Power Publications.

Beckett, Samuel (1994) *Malone Dies* in *Molloy, Malone Dies, The*

Unnamable, London: Calder, pp. 177–289.

Belsey, Catherine (1999) *Shakespeare and the Loss of Eden: The Early Modern Construction of Family Values*, Basingstoke: Macmillan.

– (2002a) Critical Practice, London: Routledge.

– (2002b) Poststructuralism: A Very Short Introduction, Oxford: Oxford University Press.

Borch-Jacobsen, Mikkel (1991) *Lacan: The Absolute Master*, Stanford, CA: Stanford University Press.

– (1999) 'Anna O.: The First Tall Tale', Unauthorized Freud: Doubters Confront a Legend, ed. Frederick Crews, Harmondsworth: Penguin, pp. 10–21.



Borges, Jorge Luis (1998) 'Tlon, Uqbar, Orbis Tertius', *Collected Fictions*, trans. Andrew Hurley, London: Allen Lane, pp. 68–81.

Bowie, Malcolm (1991) *Lacan*, London: Fontana.

Brown, Jonathan (1978) *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

– and Carmen Garrido (1998) Velázquez: the Technique of Genius, New Haven and London: Yale University Press.

Butler, Judith (1993) *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York: Routledge.

– (1994) Peter Osborne and Lynne Segal, 'Gender as Performance: An Interview with Judith Butler', Radical Philosophy 67, 32–9.

– (1997) Excitable Speech: A Politics of the Performative, New York: Routledge.

– (1999) Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, second edition, New York: Routledge.

Damisch, Hubert (1994) *The Origin of Perspective*, trans. John Goodman, Cambridge, MA: MIT Press.

Deleuze, Gilles (1998) *Essays Critical and Clinical*, trans. Daniel W. Smith and Michael A. Greco, London: Verso.

Derrida, Jacques (1973) 'Differance', *'Speech and Phenomena' and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, trans. David B. Allison, Evanston, IL: Northwestern University Press, pp. 129–60.

– (1987a) 'To Speculate – on "Freud"', The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond, trans. Alan Bass, Chicago, IL: University of Chicago Press, pp. 257–409.

– (1987b) The Truth in Painting, trans. Geoff Bennington and Ian McLeod, Chicago, IL: University of Chicago Press.

– (1994) 'The Deconstruction of Actuality. An Interview with Jacques Derrida', Radical Philosophy 68 (Autumn), 28–41.

– (2002) 'The Animal That Therefore I am (More to Follow)', trans. David Wills, Critical Inquiry 28, 369–418.

– (2003) 'And Say the Animal Responded?', trans. David Wills, Zoontologies: The Question of the Animal, ed. Cary Wolfe, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, pp. 121–46.



Descartes, Rene (1988) *Selected Philosophical Writings*, trans. John Cottingham, Robert Stoothoff, Dugald Murdoch, Cambridge:Cambridge University Press.

Dickens, Charles (1996) *Bleak House*, ed. Nicola Bradbury, Harmondsworth: Penguin.

Duve, Thierry de (1999) *Kant After Duchamp*, Cambridge, MA: MIT Press.

Eagleton, Terry (1990) *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell.

– (2000) The Idea of Culture, Oxford: Blackwell.

Easthope, Antony (2002) *Privileging Difference*, Basingstoke: Palgrave-Macmillan.

Eliot, T. S. (1936) *Collected Poems, 1909–35*, London: Faber.

Evans, Dylan (1996) *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London: Routledge.

Fink, Bruce (1995) *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Fish, Stanley (1989) *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Oxford: Clarendon Press.

Foucault, Michel (1970) *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, London: Tavistock.

– (1979) The Will to Knowledge: The History of Sexuality, Volume One, trans. Robert Hurley, London: Allen Lane.

Freud, Sigmund (1976) *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, ed. James Strachey and Angela Richards, Harmondsworth: Penguin.

– (1977a) On Sexuality, ed. Angela Richards, Harmondsworth: Penguin.

– (1977b) Case Histories I: ‘Dora’ and ‘Little Hans’, ed. Angela Richards, Harmondsworth: Penguin.

– (1984) On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis, ed. Angela Richards, Harmondsworth: Penguin.

– (1985a) Civilization, Society and Religion, ed. Albert Dickson, Harmondsworth: Penguin.

– (1985b) ‘The “Uncanny”’, Art and Literature, ed. Albert Dickson, Harmondsworth: Penguin, pp. 335–76.

– and Josef Breuer (1974) Studies on Hysteria, ed. Angela Richards, Harmondsworth: Penguin.



Hall, Edwin (1994) *The Arnolfini Bethrothal: Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*, Berkeley, CA: University of California Press.

Hegel, G. W. F. (1977) *Phenomenology of Spirit*, trans. A. V. Miller, Oxford: Oxford University Press.

Heidegger, Martin (1971) *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter, New York: Harper & Rowe.

Jones, Ernest (1953) *Sigmund Freud: Life and Work*, vol. 1, London: Hogarth Press.

Joyce, James (1993) *Ulysses*, ed. Jeri Johnson, Oxford: Oxford University Press.

Justi, Carl [Karl] (1889) *Diego Velázquez and His Times*, trans. A. H. Keane, London: H. Grevel.

Kant, Immanuel (2000) *The Critique of the Power of Judgment*, trans. Paul Guyer and Eric Matthews, Cambridge: Cambridge University Press.

Kemp, Martin (1990) *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, CT: Yale University Press.

Lacan, Jacques (1973a) *Le Séminaire de Jacques Lacan, livre XI, Les Quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse*, ed. Jacques-Alain Miller, Paris: Seuil.

– (1973b) Télévision, Paris: Seuil.

– (1975) Le Séminaire de Jacques Lacan, livre XX, Encore, ed. Jacques-Alain Miller, Paris: Seuil.

– (1977) Ecrits: A Selection, trans. Alan Sheridan, London: Tavistock.

– (1979) The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis (Seminar 11), trans. Alan Sheridan, Harmondsworth: Penguin.

– (1986) Le Séminaire de Jacques Lacan, livre 7: L'éthique de la psychanalyse, ed. Jacques-Alain Miller, Paris: Seuil.

– (1988a) Freud's Papers on Technique 1953–4 (Seminar 1), trans. John Forrester, Cambridge: Cambridge University Press.

– (1988b) The Ego in Freud's Theory and in the Technique of

Psychoanalysis (Seminar 2), trans. Sylvana Tomaselli, Cambridge: Cambridge University Press.

– (1990) Television, ed. Joan Copjec, New York: Norton.

– (1992) The Ethics of Psychoanalysis (Seminar 7), trans. Dennis Porter, London: Tavistock/Routledge.

– (1998) On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge (Seminar 20), trans. Bruce Fink, New York: Norton.

Lyotard, Jean-Francois (1982) 'Reponse a la question: qu'est-ce que le postmoderne?', *Critique* 419 (April), 357–67.

– (1984) The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, Manchester: Manchester University Press.

– (1991) The Inhuman: Reflections on Time, trans. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, Cambridge: Polity Press.

– (1994) Lessons on the Analytic of the Sublime, trans. Elizabeth Rottenberg, Stanford, CA: Stanford University Press.

– (1997) Postmodern Fables, trans. Georges Van Den Abbeele,

Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Mallin, Eric S. (1999) '"You Kilt My Foddah": or Arnold, Prince of Denmark', *Shakespeare Quarterly* 50, 127–51.

Manetti, Antonio de Tuccio (1970) *The Life of Brunelleschi*, ed. Howard Saalman, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Marvell, Andrew (1972) *The Complete Poems*, ed. Elizabeth Story Donno, Harmondsworth: Penguin.

Miller, Jonathan (1998) *On Reflection*, London: National Gallery.

Morrison, Toni (1987) *Beloved*, London: Chatto & Windus.

Palomino, Antonio (1987) *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*, trans. Nina Ayala Mallory, Cambridge: Cambridge University Press.

Panofsky, Erwin (1953) *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Pirandello, Luigi (2003) *Six Characters in Search of an Author*, trans. Stephen Mulrine, London: Nick Hern.

Readings, Bill (1991) *Introducing Lyotard: Art and Politics*, London: Routledge.

Rhys, Jean (1969) *Good Morning Midnight*, Harmondsworth: Penguin.



Saussure, Ferdinand de (1974) *Course in General Linguistics*, trans. Wade Baskin, London: Fontana.

Shakespeare, William (1997) *Sonnets*, ed. Katherine Duncan Jones. London: Nelson.

Shepherdson, Charles (2000) *Vital Signs: Nature, Culture, Psychoanalysis*, New York: Routledge.

Stoppard, Tom (1999) *Arcadia* in *Plays: 5*, London: Faber & Faber.

Thurber, James (1953) 'The Secret Life of Walter Mitty', *The Thurber Carnival*, Harmondsworth: Penguin, pp. 37–42.

Woolf, Virginia (1996) *Mrs Dalloway*, Harmondsworth: Penguin.

Žižek, Slavoj (1989) *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso.

– (1991) Looking Awry: An Introduction to Lacan Through Popular Culture, Cambridge, MA: MIT Press.

– (1992a) Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out, New York: Routledge.

– (1992b) Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock), London: Verso.

– (1997) The Plague of Fantasies, London: Verso.

– (1999a) The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology, London: Verso.

– (1999b) The Žižek Reader, ed. Elizabeth Wright and Edmond Wright, Oxford: Blackwell.

– (2002) Welcome to the Desert of the Real, London: Verso.



فهرس

الصفحة



كاثرين بيلسي

- كاتبة وناقدة أدبية بريطانية.
- عملت رئيسة لمركز نظرية الثقافة والنقد في جامعة كارديف من عام ١٩٨٨م إلى عام ٢٠٠٣م. من أهم كتبها Critical Practice الذي صدر عام ١٩٨٠م، ويُعَدُّ من أهم نصوص ما بعد البنيوية. ارتبط اسم بيلسي بالإبداعات التي ظهرت في نظرية النقد والأدب.

المترجم

باسل المسالمة:

- مترجم وناقد سوري، مواليد درعا، حاصل على دكتوراه في الشعر الإنكليزي من جامعة ليستر، بريطانيا، يدرِّس الأدب الإنكليزي في كلية الآداب – جامعة دمشق.

من أعماله المترجمة:

- **فن قراءة الشعر** هارولد بلوم، ٢٠٠٩م.
- **النظرية الأدبية** ديفيد كارتر، ٢٠١٠م.
- **الحداثة** بيتر تشايلدز، ٢٠١٠م.
- **نظرية التناص** جراهام ألان، ٢٠١١م.
- **ما بعد الحداثة** سيمون مالباس، ٢٠١٢م.
- **ما بعد النظرية** تيري إيغلتون، ٢٠١٥م.



الطبعة الأولى / ٢٠١٧م



الثقافة والواقع

نحو نظريةٍ للنقد الثقافيّ

ما الذي يُشكِّل هويتنا كبشر؟ لا بُدَّ للثقافة أن تلعب دوراً في ذلك، ولكن ما حجم هذا الدور؟ هل تُشكِّل الثقافة وحدها المصدر الذي نستمدُّ منه هويتنا؟ يدَّعي بعض النقاد أن الطبيعة البشرية هي أساس الثقافة في حين يرى آخرون أن الثقافة هي الأساس الذي ترتكز عليه الهوية البشرية. تدَّعي كاثرين بيلسي أن هناك تفسيراً متعدد العلاقات دقيقاً لما يشكِّل هوية الإنسان، وبقيامها بذلك فإنها تقدم لنا نظرية جديدة للثقافة. يشرح كتاب «**الثقافة والواقع**» بلغته الواضحة آراء بعض المنظِّرين المُحدَثين مثل جان- فرانسوا ليوتار وجوديث بتلر وسلافوي جيجك، واهتماماتهم بأعمال كانط وهيغل المبكرة، ليتم التوصل إلى فهم أفضل لما يشكِّل الطبيعة البشرية. تقول بيلسي إذا أردنا أن نستكشف معنى أن نكون بشراً فعلينا أن نُقِرَّ بالعلاقة بين الثقافة والأشياء التي نجهلها، فالثقافة لا تُقدِّم لنا صورةً مألوفة وحقيقية عن العالم، بل تهتم بما لا يُقال، أو بالمجال الغريب الذي يقبع وراء الثقافة والذي سمَّاه لاكان «الواقع». ومن خلال تناوله لبعض الأمثلة من السينما والفن والنثر والشعر، يُعَدُّ كتاب «**الثقافة والواقع**» من الكتب الضرورية لأولئك الذين يعملون في مجال النقد الثقافي ودراسات السينما وتاريخ الفن.

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٧م